UNIVERSITATEA „AL. I. CUZA"
FACULTATEA DE FILOLOGIE

801
L63

LINGVISTICĂ POETICĂ STILISTICĂ

LINGVISTICĂ — POETICĂ — STILISTICĂ
LINGVISTICĂ — POETICĂ
LINGVISTICĂ — POETICĂ — STILISTICĂ — SEMIOTICĂ
LINGVISTICĂ — POETICĂ — STILISTICĂ
LINGVISTICĂ — POETICĂ — STIL — STUDII
SEMIOTICĂ
POETICĂ — STILISTICĂ — LINGVISTICĂ
SEMIOTICĂ — LINGVISTICĂ — POETICĂ — STILISTICĂ

Iași — 1986

UNIVERSITATEA „AL. I. CUZA“
FACULTATEA DE FILOLOGIE

LINGVISTICĂ
POETICĂ STILISTICĂ

STUDII

Scanned with OKEN Scanner

În volumul de față, care apare în seria Publicațiile științifice ale Universității „Al. I. Cuza", *se tipăresc cele mai multe din textele comunicărilor susținute la* Colocviul Național de Lingvistică-Poetică-Stilistică, *organizat la Iași, în zilele de 15 și 16 iunie, 1985, de către Universitatea „Al. I. Cuza", Facultatea de Filologie și Societatea de Științe Filologice din R. S. România, Filiala Iași. Nu au fost incluse în volum comunicările al căror text, sau nu a fost definitivat în timp, sau nu a fost dat spre publicare de autori.*

Pregătirea pentru tipar a volumului a fost asigurată de un colectiv alcătuit din Sorina BĂLĂNESCU, *Livia* COTORCEA, *Dumitru* IRIMIA *(coordonator) și Constantin* PARFENE, *de la Facultatea de Filologie a Universității „Al. I. Cuza".*

Tehnoredactor : Valeria DUMISTRĂCEL

CUPRINS

Pag.

I. LINGVISTICĂ

EXPRESIE ŞI SENS ÎN STRUCTURA GRAMATICALĂ A LIMBII

Emanuel VASILIU, *Sens şi coerenţă* 9
Valeria GUŢU-ROMALO, *În problema semanticii enunţului* 15
Ecaterina TEODORESCU, *Grup funcţional* 16
Oana POPÂRDA, *Negaţia — o modalitate argumentativă* 17
Dumitru IRIMIA, *Diateza dinamică* 18
Mioara AVRAM, *Condiţii gramaticale de folosire a conjunctivului fără să* . . . 19
Mihai LOZBĂ, *Categoria determinării în limba română* 21
Laura VASILIU, *Despre substantivarea unei categorii de adjective* 26
Marcela LOZBĂ, *Observaţii privind sensul şi forma unor componente în structura unităţilor frazeologice româneşti* 29
Corneliu DIMITRIU, *Particularităţi sintagmatice în* Biblia de la Bucureşti . . . 33
Valentina AGRIGOROAIEI, *L'Ellipse de regime prepositionnel en français* . . . 42
Mărioara GHEORGHIU, *Intensitate* vs *intensiv* în franceza contemporană . . . 46
Călina GOGĂLNICEANU, *Exprimarea genului în limbile engleză şi română* . . 51

II. SEMIOTICĂ — POETICĂ

EXPRESIE ŞI SENS ÎN STRUCTURA TEXTULUI LITERAR

1. *Teorie şi metodă*

Marina MUREŞANU-IONESCU, *Semioza infinită şi statutul discursului literar* . . 57
Mihaela MANCAŞ, *Retorica — o posibilă gramatică a poeziei* 61
Corneliu NISTOR, *Textul narativ între divertisment şi provocare* 62
Margareta GYURCSIK, *Hipercodificarea în discursul narativ* 63
Gabriel MARDARE, *L'important c'est la pRose* 70
Mihai NOVICOV, *Disjuncţia şi conjuncţia în analiza textului poetic* 77
Sorin PÂRVU, *Din nou despre „eroarea intenţională"* 85
Nina IVANCIU, *Sens şi contra-sens din perspectiva ficţiunii literare* 87
Rodica MIHAILA, *Factori modelatori într-o poetică a modernismului* 93

2. *Poetică aplicată*

Dumitru IRIMIA, *„Mai am un singur dor" — poem al reintegrării prin moarte în unitatea cosmică* 97
Noemi BOMHER, *Motivul cărţii sacre în „Povestea magului călător în stele"* . . 102
Elena LOGHINOVSCHI, *Avatarurile „Luceafărului" în spaţiul literar rusesc* . . 105

Scanned with OKEN Scanner

Carmen APOSTOLESCU, *Un model textual al „Psalmilor" lui T. Arghezi* . . . 110
Aurelia BĂLAN-MIHAILOVICI, *„Grai valah" de V. Voiculescu. Încercare de definire poetică a specificului lexicului românesc* 116
Gh. MOLDOVEANU, *Octavian Goga sau nostalgia întregirii prin „NOI"* . . . 122
Eugenia şi P. NISTORICĂ, *Motivul lui Orfeu în interpretarea lui Şt. Augustin Doinaş* 123
Magda CIOPRAGA, *Ion Vinea sau ochiul deschis spre sine* 124
Magda URSACHE, *Simbolica analogică* 129
Mariana CERNICOVA-BUCĂ, *Generarea imaginii poetice în „Dincolo de aceste ruini" de C. Nisipeanu* 135
Livia COTORCEA, *„Viaţa ca o pradă" — structură şi semnificaţie* 139
Constantin PARFENE, *Comedia rostirii în „Morometii" de M. Preda* 145
Zamfir BALAN, *Fănuş Neagu — creaţia ludică* 150
Georgeta RAŢĂ, *C. Ţoiu, „Galeria cu viţă sălbatică" între text-meta-text şi meta-meta-text* 154
Niculina TODERAŞCU, *Funcţia diegetică a unui pasaj descriptiv vergilian (Scutul lui Aeneas)* 155
Maria PAVEL, *Stratificare şi simbol* 159
Mihaela MÎRŢU, *Diferenţă şi marginalitate* 163
Corina DIMITRIU, *Baudelaire şi faţa nevăzută a armoniei* 168
Adela HAGIU, *„Exercies de style" chez H. Michaux* 173
Rodica ALBU, *Povestirile despre Hanrahan şi „urmele" lor în poezia lui W. B. Yeats* 178
Ligia CONSTANTINESCU, *Ironia şi productivitatea textului* 183
Irina BURLUI, *Referenţial—autoreferenţial în romanul lui J. Fowles* 188
Odette CAUFMAN, *Raporturi temporale în textul lui Tennesse Williams* . . . 193
Anca COLIBABA, *Intertextualitate poetică* 198
Ştefan COLIBABA, *Timpul la Faulkner şi Márquez* 202
Sorina BĂLĂNESCU, *Şklovski după Şklovski* 206
Galina CERNICOVA, *Seriile semantice simboliste într-o poezie a lui Al. Blok* . . 211
Roxana NUBERT, *Relaţia dintre structura narativă şi „cronotop" în romanul „Malina" de Ingeborg Machmann* 216

III. STILISTICĂ

1. *Teorie şi metodă*

G. IVĂNESCU, *Consideraţii asupra aşa-ziselor figuri de stil* 223
Maria CARPOV, *Probleme semiotice ale stilului* 225
Natalia CANTEMIR, *Direcţii de cercetare în stilistica sec. XX* 227
Horia HULBAN, *Abordarea operei literare din perspectiva micro- şi macro-stilisticii,* 233
Iulian POPESCU, *Stil şi mentalităţi scripturale* 237

2. *Stilistică aplicată*

Al. ANDRIESCU, *„Noul Testament de la Bălgrad", „Biblia de la Bucureşti" — Consideraţii stilistice* 245
Albert KOVACS, *„Arta imperfectă" şi „lipsa de stil" la Dostoievski* 250
Adriana NICOARĂ, *O stilistică a comparaţiei în romanul lui I. Ilf şi Evgh. Petrov, „Douăsprezece scaune"* 255
Ioan OPREA, *Consideraţii asupra trăsăturilor şi structurii discursului filozofic* . . 260
A. HÂRLOANU, *Aspectul verbal rus şi specificul său în limbajul economic* . . . 261
R. CHIVESCU, *Concizia în expresie: limitele funcţionalităţii* 266
V. ROTUNDU şi A. NICOARĂ, *Valori stilistice ale diminutivelor în limbile rusă şi română* 271

Scanned with OKEN Scanner

IV. DIDACTICĂ

O. NICOLAE, *Observații critice privind analiza propoziției în Manualul de gramatică pentru clasa a III-a* 281
Petru ZUGUN, *Procedeu numeric pentru testarea și perfecționarea pregătirii gramaticale în ciclul gimnazial* 284
Doina SPIȚĂ, *Gramatica textului — de la teorie la practica predării limbilor străine* 290
M. GHEORGHIU, S. VAIMBERG, *Limba română ca limbă țintă* 291
Dumitru DOROBAȚ, *Stilistica și predarea limbilor străine* 295
Emil BALTAG, *Analiza unor texte literare din manualele gimnaziale din perspectiva teoriei asupra mitului* 296
Mihai ANDREI, *Poezia modernă în liceu și analiza stilistică* 301
Ion NUȚĂ, *A. Lambrior, autor al unui curs de poetică* 307

Scanned with OKEN Scanner

I. LINGVISTICĂ

EXPRESIE ȘI SENS ÎN STRUCTRA GRAMATICALĂ A LIMBII

Scanned with OKEN Scanner

SENS ŞI COERENŢĂ

DE

EMANUEL VASILIU

1. Una dintre ideile foarte răspîndite printre cei care se ocupă de teoria textului este aceea că, din punct de vedere *semantic*, deci din punctul de vedere al *sensului*, textul se caracterizează prin 'coerenţă'. Am încercat cu altă ocazie [1] să arătăm că, în momentul în care încercăm să precizăm conţinutul conceptului, ajungem la concluzia că acesta nu poate fi specificat în termeni semantici, dacă prin semantică înţelegem ceea ce se înţelege în mod obişnuit în studiul limbajelor, anume relaţia dintre semne şi obiectele din domeniul discursului.

Într-adevăr, dacă vrem să dăm o definiţie semantică, în sens strict, 'coerenţei', singurul candidat la rolul de *definiens* pare a fi acela de *non-contradicţie*: o succesiune de propoziţii este *coerentă* dacă şi numai dacă *nu este contradictorie*.

Se poate observa însă că este perfect intuitiv să considerăm ca discoerentă atît o succesiune ca

(1) ⟨*Maria este soţia lui Ion*⟩ S_1 ⟨*Ion este neînsurat*⟩ S_2, cît şi o succesiune ca

(2) ⟨*Maria este soţia lui Ion*⟩ S_1 ⟨*Apa fierbe la 100°C*⟩ S_2.

Or, este clar că numai propoziţiile din (1) pot fi considerate contradictorii. Trebuie să admitem deci că non-contradicţia nu poate fi luată ca criteriu al coerenţei: există succesiuni de propoziţii non-contradictorii pe care, conform cu intuiţia, nu le putem considera coerente; este cazul succesiunii (2).

Pe de altă parte, este cunoscut faptul că, în majoritatea cazurilor, cel puţin în textele cu caracter ştiinţific, contradicţii de tipul celei din (1) sînt practic inexistente; în aceste texte eventualele contradicţii pot trece timp îndelungat neobservate, pentru ca ele să apară numai în urma unui examen laborios şi a unei demonstraţii riguroase. În aceste condiţii, ar trebui să considerăm că un astfel de text *încetează* de a mai fi coerent în momentul în care i s-a demonstrat caracterul contradictoriu, concluzie care este, evident, în totală disconformitate cu intuiţia noastră.

Ajunşi în acest punct al discuţiei, ne putem pune următoarea întrebare: dacă noţiunea de 'coerenţă' nu este reductibilă la conceptul semantic de non-

---

[1] Emanuel Vasiliu, *On Some Meanings of Coherence*, în J. S. Petöfi (Ed.), *Text vs. Sentence*, Hamburg, 1979 (Buske), pp. 450—466.

contradicție (care pare a fi singurul concept semantic exact capabil să o explice), atunci care sînt condițiile în care putem spune că un text oarecare este *coerent din punctul de vedere al sensului* sau *are un sens coerent?*

Este întrebarea la care vom încerca un răspuns în cele ce urmează.

2. După cum se știe[2], sensul unei propoziții (asertive) se specifică prin formularea condițiilor de adevăr/fals ale propoziției respective. De ex., sensul propoziției S_1 din (1), (2) se specifică prin

(3) a. S_1 este adevărată dacă și numai dacă indivizii denotați prin *Maria, Ion* se găsesc în relația *este soția lui...* (sau, mai exact: perechea ordonată de obiecte 'Maria', 'Ion' face parte din mulțimea perechilor ordonate denotate de *este soția lui...*).

b. S_2 este falsă dacă și numai dacă indivizii denotați de *Maria, Ion* nu se găsesc în relația *este soția lui...* (sau: perechea ordonată de obiecte 'Maria', 'Ion' nu face parte din mulțimea perechilor ordonate denotate de *este soția lui...*).

În cazul în care din propoziții simple asertive se formează cu ajutorul conectorilor frazali construcții mai simple (= fraze prin coordonare și/sau subordonare) sensul acestora se specifică prin formularea condițiilor de adevăr pentru construcțiile formate cu ajutorul fiecăruia dintre conectori. De ex.:

(4) Pentru *și*: orice frază de forma S_1 *și* S_2
   a. este *adevărată* dacă și numai dacă S_1 și S_2 sînt *ambele adevărate*;
   b. este *falsă* dacă și numai dacă *cel puțin una* din propozițiile S_1, S_2 este *falsă*.

(5) Pentru *sau*: orice frază de forma S_1 *sau* S_2
   a. este *adevărată* dacă și numai dacă *cel puțin una* din propozițiile S_1, S_2 este *adevărată*;
   b. este falsă dacă și numai dacă S_1 și S_2 sînt *ambele false*.

(6) Pentru *nu este adevărat că* (= negația): orice frază de forma *nu este adevărat că* S
   a. este *adevărată* dacă și numai dacă S este *falsă*;
   b. este *falsă* dacă și numai dacă S este *adevărată*.

În termenii definițiilor (4)—(6) se poate specifica sensul (= condițiile de adevăr) frazelor formate cu conectori ca *dacă... atunci*, *numai dacă*[3]; luînd în considerație, pe lîngă conjuncțiile mai sus menționate, și ceea ce am numit într-altă parte[4] cuvinte și/sau *expresii modale* ca *se crede că*, *se știe că*, *în mod necesar*, se poate specifica sensul unor fraze formate cu conjuncții ca *prin urmare*, *deși*, *deoarece* etc. tot prin formularea condițiilor de adevăr/fals ale acestora[5].

---

[2] Alfred Tarski, *The Semantic Conception of Truth*, în Leonard Linsky (Ed.), *Semantics and the Philosophy of Language*, Urbana, Chicago, (University of Illinois Press), pp. 13—47.

[3] Emanuel Vasiliu, *Preliminarii logice la semantica fazei*, București, 1978 (EȘE), pp. 187, 253, 64, 206; 54, 55, 64.

[4] Id. *ibid.*, pp. 192—204, 238—246.

[5] Id. *ibid.*, pp. 189, 246, 205 și în special 204—210, 246—253.

În cazul în care se va ajunge la concluzia că există, pe lîngă conectorii care formează fraze din propoziţii (= conectori frazali), şi o categorie de conectori *transfrastici* sau textuali[6], urmează să se stabilească dacă şi în ce măsură construcţiile formate cu ajutorul acestora (= textele) pot fi descrise semantic tot prin condiţii de adevăr/fals (eventual şi cu utilizarea unor cuvinte modale)[7].

În continuare, ne vom limita la a arăta în ce constă sensul unor construcţii în care propoziţiile constituente sînt *juxtapuse*, deci ne-legate prin conectori (frazali sau transfrastici), ca de ex. :

(7) ⟨*Este ora 11*⟩ S_1 ⟨*Ion doarme*⟩ S_2

Se poate observa că o construcţie ca (7) reprezintă, în fond, o *clasă ordonată* de propoziţii, întrucît avem a face aici cu succesiunea în timp (sau de la stînga la dreapta) a propoziţiilor S_1, S_2).

Se ştie[8] însă că, pentru orice clasă, K, de propoziţii au loc următoarele :

(8) a. Clasa K este **adevărată** dacă şi numai dacă pentru *orice* propoziţie, S, dacă S ∈ K, S este *adevărată*.
b. Clasa K este **falsă** dacă şi numai dacă *există* o propoziţie, S, astfel încît S ∈ K şi S este *falsă*.

Dacă admitem că sensul unei construcţii cu conectori poate fi descris în mod rezonabil şi satisfăcător prin condiţiile ei de adevăr/fals, ni se pare perfect justificat să considerăm că sensul unei secvenţe de propoziţii nelegate prin conectori, ca (7), poate fi în egală măsură descris prin specificarea condiţiilor de adevăr ale acestei secvenţe, în cazul în care această specificare este posibilă. Atît (8), cît şi explicaţiile care o precedă arată că această specificare *este* posibilă. Prin urmare, putem admite în mod rezonabil că sensul oricărei secvenţe de propoziţii juxtapuse, ⟨$S_1, \ldots, S_n$⟩ poate fi specificat printr-o regulă echivalentă cu (8). Acceptînd această idee, putem spune că sensul unei secvenţe ca ⟨$S_1, \ldots, S_n$⟩ este specificabil prin :

(9) Orice secvenţă de forma ⟨$S_1, \ldots, S_n$⟩ este
a. **adevărată** dacă şi numai dacă *fiecare* dintre propoziţiile $S_1, \ldots S_n$ este *adevărată* ;
b. **falsă** dacă şi numai dacă *cel puţin una* dintre propoziţiile $S_1, \ldots, S_n$ este *falsă*.

---

[6] De o inventariere şi un examen sistematic al unor astfel de conectori nu dispunem încă (cf. Emanuel Vasiliu, *On «The Meaning of 'Text Meaning'» and Some Related Concepts*, în *Quaderni di Semantica*, VI, no. 1, June, 1985, pp. 113—118). Unii cercetători vorbesc despre faptul că elementele constitutive ale unui text pot fi legate prin conectori (elemente joncţionale), fără a face însă o distincţie explicită între conectorii frazali (= care formează *fraze* din propoziţii) şi conectorii textuali (= care ar urma să formeze texte din propoziţii şi/sau fraze). Cf., de ex., Udo G. Figge, *Zur Konstitution einer eigentliche Textlinguistik*, în Petöfi (Ed.), *op. cit.*, p. 18.

[7] Absenţa unui inventar sistematic al unor eventuali conectori textuali (cf. mai sus, nota 6), precum şi imposibilitatea de a specifica, în aceste condiţii, sensul acestor conectori fac irealizabilă (cel puţin deocamdată) orice tentativă de a descrie sensul unor construcţii-text, formate cu ajutorul eventualilor conectori textuali (cf. E. Vasiliu, *articolul citat* în nota 6).

[8] Cf. Rudolf Carnap, *Introduction to Symbolic Logic and Its Applications*, New York, 1958 (Dover Publications), p. 22 ; Emanuel Vasiliu, *Sens, adevăr analitic, cunoaştere*, Bucureşti, 1984 (EŞE), p. 106.

Scanned with OKEN Scanner

În treacăt facem observaţia că (9) este echivalentă cu (4), adică cu regula de adevăr pentru construcţiile formate cu şi (copulativ), fapt care vine în sprijinul ideii unor cercetători [9], că orice succesiune de propoziţii juxtapuse poate fi redusă (din punct de vedere semantic) la conjuncţia (în accepţia logicii simbolice) propoziţiilor respective.

3. În conformitate cu (9), trebuie să admitem că sensul succesiunii (7) se poate descrie după cum urmează :

(7′) Succesiunea (7) face aserţiunea că este *adevărată* atît propoziţia *Este ora 11* (= S_1), cît şi propoziţia *Ion doarme* (= S_2). Această aserţiune conjunctă a adevărului celor două propoziţii poate fi *adevărată* (cînd ambele propoziţii fac aserţiuni adevărate) sau *falsă* (cînd cel puţin una dintre propoziţii face o aserţiune falsă).

Pe de altă parte, tot conform cu (9), trebuie să admitem că (2) are, de asemenea, un sens şi că acest sens se poate formula prin :

(2′) Succesiunea (2) face aserţiunea că este adevărată atît propoziţia *Maria este soţia lui Ion* (= S_1), cît şi propoziţia *Apa fierbe la 100°C* (= S_2). Această aserţiune conjugată a adevărului celor două propoziţii poate fi *adevărată* (cînd ambele propoziţii fac aserţiuni adevărate) sau *falsă* (cînd cel puţin una dintre propoziţii face o aserţiune falsă).

Remarcăm faptul că, întrucît, aşa cum rezultă din (7′) şi (2′), putem decide atît pentru (7), cît şi pentru (2) care este valoarea ei de adevăr, trebuie să admitem că şi ambele succesiuni au sens [10]. Mai departe, dată fiind această situaţie, rezultă, de asemenea, că ceea ce sîntem dispuşi să numim fără ezitare *discoerenţă* nu trebuie identificat cu „lipsa de sens" : succesiunea (2) *are* sens, tot aşa cum are şi succesiunea (7). Mai mult : întrucît conjuncţia a două propoziţii care se contrazic este *totdeauna falsă*, trebuie să acceptăm şi ideea că o succesiune ca (1) are sens întrucît valoarea ei de adevăr poate fi stabilită (pe bază de reguli semantice). Rezultă de aici că nici măcar discoerenţa rezultată din contradicţii nu poate fi confundată cu lipsa de sens.

Dacă discoerenţa nu poate fi identificată cu *non-sensul*, deci dacă o succesiune ca (2) *are* sens, ne putem întreba în mod cu totul justificat prin ce anume ne contrariază o construcţie ca (2).

Înainte de a încerca un răspuns la această întrebare, facem observaţia că ne putem imagina diverse situaţii în care (2) nu ne-ar crea (sau ne-ar crea în mai mică măsură) impresia de „anomalie". Iată care ar putea fi una dintre acestea : (i) cel care emite succesiunea (2) ştie cine este Maria, în timp ce interlocutorul său nu ştie ; (ii) în locul în care se află emitentul se află un recipient în care se găseşte apă, (iii) în apă se află un termometru care indică o temperatură apropiată de 100°C ; (iv) cel căruia îi este adresată (2) ştie

---

[9] Cf. J. J. Katz and J. A. Fodor, *The Structure of a Semantic Theory*, în J. A. Fodor and J. J. Katz, *The Structure of Language. Readings in the Philosophy of Language*, Englewood Cliffs, New York, 1964 (Prentice Hall), 1964, pp. 479—518, şi comentariile critice ale lui Teun Van Dijk, *Some Aspects of Text Theory*, The Hague, Paris, 1972 (Mouton), pp. 13—16.

[10] Bertrand Russell, *Human Knowledge. Its Scope and Limits*, New York, 1964 (ed. 2), (Simon and Schuster), p. 150—151, 111—112.

Scanned with OKEN Scanner

că urmează să comunice unei persoane cînd anume apa din recipient începe să fiarbă ; (v) persoana căreia urmează să i se adreseze se numeşte Maria.

Dacă *observatorul* succesiunii (2) *cunoaşte* situaţia de comunicare descrisă prin (i)—(v), este aproape sigur că nu va considera succesiunea (2) ca discoerentă sau, cel puţin, o va considera mult mai puţin discoerentă decît un observator care nu cunoaşte această situaţie. Sau : dacă cel căruia i se adresează (2) se află efectiv în situaţia de comunicare descrisă prin (i)—(v), va accepta secvenţa (2) ca suficient de coerentă.

În urma acestor consideraţii, putem încerca să răspundem la întrebarea de mai sus.

Ceea ce face ca (2) să ne apară într-o anumită măsură ca anormală este tocmai absenţa informaţiilor de sub (i)—(v), adică absenţa informaţiilor care privesc *situaţia concretă* de comunicare în care este emisă (2). Asocierea aserţiunilor făcute prin propoziţiile S_1, S_2 ne surprinde prin aceea că este disconformă cu aşteptările unui observator, în situaţia în care nu cunoaşte condiţiile (i) — (v), sau ale interlocutorului, în cazul în care nu se găseşte în situaţia de comunicare descrisă prin aceste condiţii ; în momentul în care aceste condiţii sînt cunoscute sau cînd interlocutorul se află efectiv în situaţia descrisă prin condiţiile (i) — (v), disconformitatea dispare complet sau într-o măsură destul de mare.

Consideraţiile de mai sus ne duc la concluzia că ceea ce se denumeşte prin termenul *coerenţă* nu este altceva decît gradul de *conformitate cu aşteptările* unui vorbitor determinat (sau observator) în ce priveşte *posibilitatea de asociere* a două sau mai multe aserţiuni, **în raport cu o situaţie de comunicare determinată.** Într-o lucrare anterioară [11], am numit această conformitate (eventual, disconformitate) cu termenul *expectabilitate*. Întrucît, cu acest sens, expectabilitatea este *graduală*, termenul cel mai potrivit este cel de *grad de expectabilitate*.

Se poate uşor observa că, ţinînd seama de tripartiţia uzuală sintaxă (gramatică) — semantică — pragmatică, conceptul de *coerenţă* definit ca *grad de expectabilitate* este un concept pur **pragmatic :** el se referă la relaţia dintre semne şi situaţia concretă de comunicare, situaţie care include pe partenerii comunicării, deci pe vorbitori ; avem a face deci cu relaţia *semn — vorbitor*, care cade sub incidenţa pragmaticii.

O a doua observaţie este aceea că gradul scăzut de expectabilitate a asocierii unor aserţiuni creează impresia de discoerenţă chiar şi în cazul propoziţiilor legate prin conectori (frastici) ; fraze ca :

(2) a. ⟨*Maria este soţia lui Ion*⟩ S_1 **şi** ⟨*Apa fierbe la 100°C*⟩ S_2
b. ⟨*Maria este soţia lui Ion*⟩ S_1 **sau** ⟨*Apa fierbe la 100°C*⟩ S_2
c. **Dacă** ⟨*Maria este soţia lui Ion*⟩ S_1, **atunci** ⟨*Apa fierbe la 100°C*⟩ S_2
d. ⟨*Maria este soţia lui Ion*⟩ S_1 **aşadar** ⟨*Apa fierbe la 100°C*⟩ S_2
e. ⟨*Maria este soţia lui Ion*⟩ S_1 **însă** ⟨*Apa fierbe la 100°C*⟩ S_2
f. ⟨*Maria este soţia lui Ion*⟩ S_1 **deşi** ⟨*Apa fierbe la 100°C*⟩ S_2
g. ⟨*Maria este soţia lui Ion*⟩ S_1 **încît** ⟨*Apa fierbe la 100°C*⟩ S_2

nu sînt cu nimic mai puţin disconforme cu aşteptările noastre (în absenţa condiţiilor (i) — (v)) decît (2). Trebuie adăugat însă că *toate* frazele de sub

[11] Vezi nota 1.

a. — g. *au* sens, tot aşa cum şi pentru acelaşi motiv pentru care şi juxtapunerea (2) *are* sens : adevărul/falsul fiecăreia dintre aceste fraze poate fi determinat pe baza regulilor sistemului.

Înainte de a încheia, este, credem, foarte utilă următoarea remarcă. În § 3 am imaginat o serie de condiţii (anume (i) — (v)) în care secvenţa (2) ar putea fi considerată *coerentă* sau, eventual, *mai puţin discoerentă*. Am constituit astfel o anumită „stare de lucruri" în raport cu care (2) ar putea fi coerentă. În felul acesta am făcut ca aserţiunile din (2) să fie „percepute" sau „simţite" (de către un vorbitor al limbii române) ca „legate" din punctul de vedere al sensului. Ipoteza pe care o avansăm este că o operaţie asemănătoare face orice vorbitor care este pus în faţa unui text discoerent şi, mai mult, orice cititor al unui text literar, în care discoerenţa este utilizată ca „tehnică literară". În ambele cazuri, receptorul unei succesiuni discoerente de propoziţii „umple" golul dintre propoziţii, *introducînd* — ca să zicem aşa — coerenţa, prin imaginarea unei situaţii de comunicare inexistente de fapt. În cazul textului literar această „atitudine" este impusă de autoritatea auctorială. În cazul textului neliterar (al comunicării uzuale) atitudinea derivă din însuşi faptul că cel căruia textul îi este adresat îşi asumă rolul de interlocutor şi deci vrea să *înţeleagă* ceea ce emitentul a vrut să-i transmită.

Universitatea Bucureşti
Facultatea de Limba şi Literatura Română

Scanned with OKEN Scanner

ÎN PROBLEMA SEMANTICII ENUNȚULUI

DE

VALERIA GUȚU ROMALO

Rezumat

Abordînd problema semanticii enunțului, comunicarea* se ocupă de informația care nu poate fi dedusă din sensurile lexicale și gramaticale ale unităților componente și din organizarea sintactică a comunicării, din a căror amalgamare rezultă „conținutul semantic fundamental" al enunțului. Adaosul de informație constatat în diversele enunțuri reprezintă contribuția contextului situațional și lingvistic al comunicării.

Situația de comunicare (contextul situațional) are o relevanță deosebită în cazul comunicării orale. Sensul enunțului vorbit depinde, în mare măsură, de gest și mimică și, mai ales, de intonația cu care este rostit, factori care precizează, concretizează, îmbogățesc sau, în anumite condiții, modifică conținutul semantic fundamental. În comunicarea scrisă, informația semantică suplimentară a enunțului se datorește, în primul rînd, *cotextului* (contextului lingvistic).

Conținutul semantic al unui enunț poate fi clarificat, modificat etc. prin partea de text care îl precedă (sau îl urmează) imediat sau la oarecare distanță. Cotextul introduce adeseori — sub formă de comentarii sau prin furnizarea unor detalii descriptive — informații (explicite sau implicite) referitoare la situația de comunicare, care preiau într-un fel, rolul îndeplinit, în comunicarea orală, de gest, mimică, intonație.

Totdeauna dependente de cotext sînt enunțurile (orale sau scrise) la organizarea cărora participă elemente lexicale cu valoare categorială de tipul pronumelui personal, al pronumelor și adjectivelor demonstrative, al anumitor adverbe și elemente relaționale. Structural tributare cotextului sub aspectul conținutului sînt și enunțurile din structura cărora fac parte anumite unități gramaticale, cum sînt, de pildă, timpurile relative, articolul etc. Dependente semantic (și sintactic) de cotext sînt și enunțurile eliptice de toate felurile.

Un tip de enunț strict condiționat semantic de cotext este enunțul utilizat cu scop metalingvistic, destinat exemplificării unor fenomene lingvistice : *enunțul ilustrativ*. Specificul acestui tip de enunț îl constituie reducerea la minimum a informației pertinente, precum și relevanța redusă din perspectiva semnificației globale a conținutului semantic al componentelor lexicale ale comunicării : semnificația enunțului ilustrativ este strict dependentă de cotext, care, în acest caz, se constituie ca „situație de comunicare" sui-generis. Aceste particularități semantice deosebesc enunțul ilustrativ de enunțurile constatative, dar, și mai mult, de cele performative.

Universitatea București
Facultatea de Limba și Literatura Română

* Publicată în „Collegium". Buletin de informare și documentare metodico-științifică, Societatea de Științe Filologice din R. S. România, Filiala Iași, 1, 1985, p. 33—38.

Scanned with OKEN Scanner

GRUP FUNCȚIONAL

DE

ECATERINA TEODORESCU

Rezumat *

Plecînd de la ideea că termenii propoziției trebuie să reprezinte, ca orice unitate sintactică, *un întreg* de formă (= structură) și conținut, autoarea consideră că în cazul în care un cuvînt noțional se dovedește insuficient pentru realizarea unei relații corecte (cf., de pildă, forma cuvîntului *copil* din cadrul relației * *copil — se joacă*) sau pentru exprimarea conținutului unei categorii sintactice (cf. substantivul precedat de prepoziție în relația *merge-cu capul*) el se asociază cu determinatul sau, după caz, cu determinanții săi obligatorii pentru a realiza întregul.

Grupul astfel alcătuit este numit de autoare *grup funcțional* și e definit ca ansamblul constituit dintr-un determinat și unul, eventual mai mulți determinanți esențiali, indivizibil la nivel propozițional, unde reprezintă un termen finit ca structură și sens sintactic.

Universitatea „Al. I. Cuza" — Iași
Facultatea de Filologie

* Textul integral a fost publicat în „Collegium", I (1985), p. 39—42.

Scanned with OKEN Scanner

NEGAȚIA — O MODALITATE ARGUMENTATIVĂ

DE

OANA POPÂRDA

Rezumat *

Păstrîndu-și în toate situațiile trăsătura funcțională care o face asimilabilă cu un conector logic (a da valoare de adevăr F părții de discurs căreia îi este incidentă), negația gramaticală acționează nu asupra — sau în cadrul — unor simboluri, ci a unor realități discursive la a căror constituire participă și de a căror orientare argumentativă este responsabilă, alături de semantismul constituenților și de valoarea formelor verbale. Negația lingvistică, afirmînd falsitatea unei aserțiuni, nu o suprimă pur și simplu (cazul negației logice — cel puțin în logica clasică), ci se instituie — mai mult sau mai puțin polemic — ca o replică la ceva ce continuă să subziste.

Dacă orice tip de discurs poate fi conceput și receptat ca un act argumentativ (într-o accepțiune mai largă decît cea a retoricii clasice), frazele negative (ca acte propoziționale legate de actele de limbaj, păstrînd, la nivel de presupoziție, afirmația de plecare, sînt argumentative prin excelență. Ilocutoriul este, prin definiție, înscris în frază iar presupoziția fiind un act ilocutoriu, forța stă în însăși fraza considerată ; formularea negativă, ca reacție la o afirmație reală sau virtuală, este specifică relațiilor interpersonale, este dialogică. În funcție și de contextul situațional, schema argumentativă comportă două coordonate : ansamblul de activități logico-discursive și rezultatul, schema analizată, ca atare.

Sînt analizate fraze negative din texte cu caracter științific și artistic ; în toate cazurile, cele trei dimensiuni (sintactică, semantică, pragmatică) concură la plasarea ideii negate (sau a constituentului negat) pe o anumită axă argumentativă și direcționează decodarea. În cadrul unui tip de dialog „in absentia" (argumentația științifică) sau „in praesentia" (unele situații din textele literare), modalizarea prin negație este destinată punerii în valoare a unui element prin înglobarea sa într-un cadru preexistent, conform unei strategii persuasive care exploatează negarea termenului „receptor" cu scopul de a accentua afirmația.

Acționînd între proporții diferite dar întotdeauna simultan, mărcile sintactice și semantice ale frazelor considerate confirmă principiul funcțional al adecvării expresiei verbale la intențiile de comunicare ; ținînd seama de acestea din urmă, posibilitatea de a alege într-o frază afirmativă și corespondenta ei negativă, fără ca aceasta să antreneze schimbări în interpretare, este, o dată în plus, pusă sub semnul întrebării.

Universitatea „Al. I. Cuza" — Iași
Facultatea de Filologie

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ „GH ASACHI" IAȘI
520.640

* Textul integral al articolului a fost publicat în „Analele științifice ale Universității Universității «Al. I. Cuza» din Iași", secțiunea III e. Lingvistică, tom. XXXII (1986).

Scanned with OKEN Scanner

DIATEZA DINAMICĂ

DE

DUMITRU IRIMIA

Rezumat *

Studiul reia o problemă dintre cele mai controversate în lingvistica românească, aceea a statutului morfo-sintactic al verbelor însoţite de pronume reflexiv, oprindu-se în mod special asupra sintagmelor dezvoltînd sensul 'subiectivitate'. Interpretarea pleacă de la situarea diatezei în două perspective care se impun ca dimensiuni definitorii ale conţinutului ei categorial : *sintactică* şi *deictică*.

Diateza este o categorie sintactică întrucît se întemeiază pe o relaţie sintactică ; sensul de 'pasivitate', de exemplu, din planul semantic al verbului îşi are originea în sensul de 'pasiv' al substantivului (pronumelui) — subiect gramatical : „*Floarea* e s t e r u p t ă de copil", „*Magazinul* s e d e s c h i d e la ora 9,00".

Diateza este o categorie deictică întrucît sensul diferiţilor termeni în care se organizează opoziţia ei internă depinde de situaţia de comunicare. Aceeaşi situaţie referenţială poate fi interpretată lingvistic prin situarea verbului la diateza pasivă, de exemplu, sau la diateza activă, în funcţie de perspectiva din care o priveşte subiectul locutor (emiţătorul) : „Copilul *a rupt* f l o a r e a" (activ) / „F l o a r e a *a fost ruptă* de copil" (pasiv).

Cu această înţelegere, se formulează o definiţie a diatezei în care sînt implicate cele două dimensiuni — „categoria gramatică prin care se interpretează relaţia dintre raportul semantic *nume* (*pronume*) *A* — *verb* — *nume* (*pronume*) *B* şi raportul sintactic, în care aceşti termeni sînt înscrişi, *subiect-predicat-complement* din perspectiva locutorului" — şi se stabileşte, succint, în plan semantic şi în planul expresiei, identitatea celor şase termeni în care se organizează opoziţia ei internă : *activ, pasiv, reflexiv, reciproc, impersonal* şi *dinamic*.

Diatezei dinamice i se acordă un interes special, în partea a doua a studiului. Spre deosebire de ceilalţi termeni ai categoriei, *dinamicul* este considerat a fi deopotrivă o categorie lexico-gramaticală şi o categorie gramaticală.

Are natură lexico-gramaticală la verbele în structura cărora 'subiectivitatea' este o trăsătură semantică lexico-gramaticală de gradul II (precum *genul*, la substantive, sau aceeaşi trăsătură la verbe fără pronume reflexiv : *a adormi* (verb subiectiv) : „El *adoarme* uşor" vs *a adormi* (verb obiectiv) : „El *adoarme* [face să adoarmă] copilul") : *se coboară, se înroşeşte* etc.

Are natură gramaticală (asemeni activului, pasivului etc.) la verbele care îşi păstrează identitatea semantică lexicală şi în absenţa pronumelui reflexiv, care se situează astfel în spaţiul *variabilei*, din structura morfematică a cuvîntului, purtătoare de sensuri gramaticale : *a îngriji* (copilul) [activ] / *a se îngriji* (de copil) [dinamic], *a folosi* (ciocanul) / *a se folosi* (de ciocan) ş.a.m.d.

Universitatea „Al. I. Cuza" — Iaşi
Facultatea de Filologie

* Textul integral, în „Collegium", I (1985), p. 16—27.

Scanned with OKEN Scanner

CONDIȚII GRAMATICALE DE FOLOSIRE A CONJUNCTIVULUI FĂRĂ *SĂ*

DE

MIOARA AVRAM

Rezumat *

Articolul relevă diversitatea soluțiilor de dezambiguizare a formelor de conjunctiv prezent omonime sau paronime cu indicativul prezent folosite fără *să*, demonstrînd în același timp complexitatea expresiei și dificultățile normării în gramatică.

Se semnalează posibilitatea folosirii fără *să* a formelor nespecifice de conjunctiv (de tipul *suie, taie, umple*) atunci cînd sînt însoțite de un pronume reflexiv neaccentuat postpus (de exemplu, *taie-se, taie-și* în enunțuri ca *Taie-se, din partea mea* sau *Taie-și degetul dacă nu înțelege*); acest model poate servi ca bază de explicație pentru greșeala reprezentată de folosirea drept conjunctiv a unor forme de indicativ (tipul *cheamă-se, descurcă-se, întîmplă-se, învîrte-se* [1], *laudă-se*), care denotă că vorbitorii consideră suficientă marcarea valorii de conjunctiv prin locul pronumelui reflexiv. Se discută unele restricții gramaticale ale conjunctivului fără *să* exprimat prin forme nespecifice (imposibilitatea construirii cu un pronume personal neaccentuat și a folosirii în propoziții negative) și marca sa suplimentară — în orice situație —, care constă într-o intonație diferită de indicativ și asemănătoare cu cea a imperativului.

Prin conjunctivul fără *să* se explică menținerea în normă a unor variante de conjunctiv diferențiate sau mai diferențiate față de indicativ: la verbele neregulate *a bea, a da, a lua, a sta, a vrea*, formele bisilabice *beie, deie, ieie, steie, vreie* trebuie considerate în limba literară actuală variante contextuale, în distribuție complementară cu formele monosilabice *bea, dea, ia, stea, vrea*, și anume variante specializate pentru conjunctivul fără *să* (*beie, ieie, vreie*) sau mai ales pentru folosirea acestuia cu un pronume postpus (*deie-i, deie-și*, nu **dea-i, *dea-și*); o situație asemănătoare se întîlnește la unele verbe cu variante iotacizate (tipul *(a)prinză, arză, (s)puie, ție*), care au însă un statut mai puțin ferm, precum și la unele verbe la care numai variantele regionale de conjunctiv cu alternanță vocalică în temă pot fi folosite fără *să* (tipul *lese*).

---

* Textul integral, în „Collegium", I (1985), p. 28—32.

[1] În textul din „Collegium", p. 30, greșeală de tipar: *învîrtă-se*.

Se pare că desinența singură este socotită o marcă insuficientă pentru conjunctiv fără *să*.

Addenda la textul publicat în „Collegium" :

1) La formele specifice de conjunctiv prezent folosirea fără *să* impune postpunerea pronumelui neaccentuat (reflexiv sau personal) numai în limba actuală. Regulile categorice formulate de Kr. Sandfeld și Hedvig Olsen și de Alf Lombard (vezi nota 11), trebuie completate cu observația că în limba mai veche, cel puțin în versuri, era posibilă și antepunerea pronumelui neaccentuat pe lîngă un conjunctiv fără *să* cu forme marcate prin desinență sau/și prin alternanță : cf. la Eminescu exemple ca *se cufunde* în *Opere* I, București, 1939, p. 204 (*De-aceea zboare anu-acesta / Și se cufunde în trecut...*), *se certe*, IV, București, 1952, p. 351, *se strîngă*, IV, 353, *se culce*, IV, 448, *mă lese*, IV, 501.

2) În sprijinul exemplelor din enunțuri construite pentru demonstrație, de tipul *Taie-se, din partea mea*, vine un exemplu real din *Micul dicționar enciclopedic*, ediția a II-a, București, 1978 (secțiunea *Expresii și locuțiuni*, p. VIII) : citatul din Pușkin *Da zdravstvuet solnțe, da skroetsea tma !* este tradus prin „Trăiască soarele, *împrăștie-se* negurile !".

3) Un exemplu în plus de confuzie formală cu indicativul a conjunctivului fără *să* + pronume reflexiv postpus : *Micul dicționar enciclopedic*, ed. cit. secț. cit., p. IV), expresia franțuzească *Advienne que pourra* este tradusă prin „*Întîmplă-se* ce s-o întîmpla", în loc de *întîmple-se*...

Institutul de Lingvistică — București

CATEGORIA DETERMINĂRII ÎN LIMBA ROMÂNĂ

DE

MIHAI LOZBA

În gramaticile limbii române s-a generalizat prezentarea sistemului de articole ca parte componentă a mijloacelor care compun categoria determinării, a cărei existenţă depinde de substantiv şi de determinanţii săi. În această categorie se includ toate elementele care se ataşează formei de bază, nearticulate, a substantivului, ca determinanţi ai acesteia. Gh. Constantinescu-Dobridor distinge o determinare *concretă*, cînd „substantivul este însoţit de adjective calificative sau pronominale, care aduc în relaţie un anumit sens lexical : *om bun, sufletul tău*", şi o determinare *abstractă*, cînd „substantivul este însoţit de articole nehotărîte (proclitice) sau de articole hotărîte enclitice, care aduc în relaţie numai o semnificaţie gramaticală de grad de individualizare : *un ziar — ziarul*" [2, 55 urm.]. Iorgu Iordan şi Vladimir Robu identifică o „determinare minimală", în care sînt incluse toate cele patru tipuri de articole ale limbii române, şi o „determinare liberă", care cuprinde determinanţii cu funcţie sintactică proprie ai substantivului [8, 344 urm.]. Aceiaşi autori vorbesc şi de forme „determinate zero" [8, 345], ceea ce ar însemna că în categoria determinării trebuie incluse şi formele substantivale nedeterminate nici într-un fel (*oraş, sănătate*).

Din cele de mai sus rezultă că abordarea categoriei determinării implică lămurirea a două chestiuni : una, referitoare la includerea sau neincluderea formelor nedeterminate ale substantivului în sfera determinării, alta, cu privire la conţinutul laturilor care se obţin prin dividerea succesivă a materialului din sfera funcţional-semantică avută în vedere. În funcţie de aceste dihotomii urmează să fie percepute şi sensurile determinării.

Analiza determinării în gramaticile noastre prezintă forma nedeterminată ca pe o latură a opoziţiilor ce s-au stabilit în urma gramaticalizării tipurilor de articole [7, p. 169 ; 1, p. 32]. Pe această bază sînt luate în discuţie componente ale formelor nearticulate (categorii gramaticale şi lexico-gramaticale, cîmpuri lexico-semantice) care condiţionează sensurile determinării şi folosirea determinanţilor, sau chiar se implică nemijlocit în exprimarea determinării. Astfel, se semnalează folosirea limitată a formelor nearticulate de nominativ, în special a celor de singular, în rolul sintactic de subiect, caracterul predilect al acestor forme pentru rolul de nume predicativ, valoarea de cantitate nedefinită a formelor nearticulate de singular ale numelor de materii şi a formelor de plural nearticulat, poziţia specifică în cadrul determinării

a numelor proprii în general şi a numelor de persoană, folosirea după prepoziţii a formelor nearticulate (cu excepţiile cunoscute), specificitatea articulării numelor de obiecte unice şi a denumirilor gradelor de rudenie etc. Prin urmare, analiza determinării nu poate ocoli formele nedeterminate, cu tot ce devenirea limbii a pus în ele sub raport gramatical şi lexico-semantic [5, p. 111 urm.; 7, p. 172 urm.]. Rămîne însă valabilă necesitatea de a se preciza sub ce raport anumite aspecte ale formelor nemarcate cu indicii specifici ai determinării se încadrează în această categorie.

Extrăgînd din substantive categoriile gramaticale, rămîn în ele ideile despre lucruri şi gruparea acestor embrioane ale substantivităţii în clase sau cîmpuri lexico-semantice, cum ar fi: 1) om-bărbat, 2) om-femeie, 3) celelalte nume; sau: 1) antroponime, 2) nume de obiecte; sau 1) nume proprii, 2) nume comune etc. Şi în asemenea situaţii există în limbă elemente ale determinării. Ele există, sub formă negramaticalizată, în conţinutul numelor, apoi în plan sintactic. Este cazul limbii chineze, în care cuvintele nu se deosebesc formal unul de altul [9, 4], valoarea de substantiv fiind rezultatul determinării sintactice. O situaţie puţin deosebită prezintă japoneza, unde lipseşte categoria genului, cea a numărului este slab dezvoltată, iar declinarea este aglutinantă. De fapt şi aici substantivele se caracterizează ca atare prin sensul de lucru şi prin capacitatea de a avea pe lîngă ele un adjectiv [4, p. 31]. Limbile includ în morfologia numelui categorii diferite: numărul şi cazul; numărul, cazul şi apartenenţa; genul, numărul, cazul şi starea; cazul şi genul; genul, numărul şi posesia; etc. Limba română a moştenit din latină şi a dezvoltat în mod specific, la forma nearticulată a substantivelor, categoriile de gen, număr şi caz, integrate în această formă. Toate elementele care ţin în limba română de categoria determinării se adaugă la această formă. Ar trebui, prin urmare, ca prima dihotomie să separe formele nedeterminate de cele determinate. Valoare fundamentală însă se dovedeşte a avea natura diferită a elementelor determinării. Unele dintre acestea se pot raporta atît la forma nearticulată, cît şi la o formă care înglobează sintactic alt articol: *casă nouă, o casă nouă, casa nouă; vin din cel vechi, un vin din cele vechi, vinul cel vechi; carte de-a lui, o carte de-a lui, cartea lui.*

Aşadar, prima dihotomie divide formele şi construcţiile sintactice ale determinării în baza unui criteriu sintactic: formelor şi construcţiilor cu funcţie sintactică unică (*soare, cîmpul, trei nuroi, nişte prieteni, lui Vasile*) li se opun construcţii în care elementele componente se grupează în două funcţii sintactice (*nora/cea mare; drum/de ţară; un an/bun; casa/ţăranului; dorinţa/alor noştri; nişte cărţi/de-ale mele*). Cum au precizat deja gramaticile, articolele limbii române au natură diferită: articolele hotărît şi nehotărît fac semantic corp comun cu substantivul, primul tinzînd să se integreze şi formal în structura determinatului, în timp ce articolele demonstrativ şi posesiv se raportează la determinantul substantivului, prezenţa acestor articole în sintagmă depinzînd de prezenţa determinantului. Deosebirea semantică dintre termenii primei dihotomii constă în aceea că în cel de al doilea termen determinarea este *externă* (extrinsecă), acest caracter al ei fiind susţinut de funcţia sintactică proprie a determinantului, în timp ce elementele determinării din structura primului termen nu au funcţie sintactică proprie.

Cea de a doua dihotomie operează în sistemul de forme nedeterminat extern, unde delimitează formele nedeterminate de formele determinate *intern*

sau compact. Acestea din urmă sînt marcate cu indici specifici : o *masă*, niște *lapte*, doi *covrigi*, lui *Gigi*, *grădini*lor. Termenul nemarcat al acestei opoziții reprezintă forma de bază a substantivului, formă cu paradigmă proprie și cu o largă gamă de sensuri (*cîmp*, *lapte*, *țări*, *în pădure*).

Cea de a treia opoziție delimitează, în sfera determinării interne, două dintre sensurile fundamentale pe care categoria determinării le deține în limba română. Este vorba de sensurile echivalente determinărilor *cantitativă* și *entitativă*. Fiecare dintre aceste sensuri dispune de un nucleu gramaticalizat și de o periferie în care se înscriu diferite alte mijloace cu sens cantitativ și entitativ, mijloace negramaticalizate la nivelul determinării interne.

Sensul cantitativ este dat, mai întîi, de adjuncții substantivali *un*, *o* și *niște*, prezentați de gramatici ca articole nehotărîte. Alte mijloace ale acestei determinări sînt cuvintele cu sens cantitativ definit (*două ferestre*, *zece zile*) și nedefinit (*ceva legume*, *unii elevi*, *cîțiva metri*).

În privința valorii entitative, sînt cunoscute posibilitățile de introducere în text sau în vorbire a substantivelor cu articol hotărît : 1) în mod direct, cînd este vorba de obiecte cunoscute ; 2) în mod direct, datorită raportului de dependență a obiectului față de alte obiecte sau de tangență cu acestea ; 3) indirect, la a doua referire la un obiect pomenit anterior. Un mijloc important de exprimare a entității îl constituie numele proprii, multe dintre care nu au articol la nominativ-acuzativ, iar la genitiv-dativ au articolul în procliză. Și în cazul numelor proprii există însă, de multe ori, două grade de cunoaștere a denotatului : la prima folosire a numelui și la reluarea lui.

Ar rezulta de aici că sensurile cunoscut/necunoscut sînt fundamentale în sfera determinării, larga întrebuințare a termenilor respectivi în literatura de specialitate fiind dovada perceperii ca atare a acestor sensuri. Realitatea lingvistică arată însă că valorile cunoscut/necunoscut se subordonează celorlalte sensuri ale determinării interne și externe : cantitativ, entitativ, calificativ-demonstrativ și calificativ-posesiv. Toate aceste sensuri gramaticale reprezintă modalități de percepere a realității prin prisma structurii specifice a limbii române, în timp ce categoriile cunoscut/necunoscut, reflectate în categoria complexă a determinării, se realizează la nivelul textului ca modalitate de organizare a acestuia, rolul lor cognitiv fiind secundar, indirect. Caracterul nedefinitoriu pentru determinare al acestor categorii rezultă din prezența sensului „cunoscut“ la substantivele nedeterminate. În următorul exemplu, substantivul *dîmb*, introdus în formă articulată enclitic, este reluat în formă nearticulată, deși, prin raportare la prima întrebuințare, denumește un obiect cunoscut : „După un timp, dincolo, *pe dîmbul* scund din față, apare un călăreț [...]. După ce se uită liniștit la noi, își îndeamnă calul și coboară vreo treizeci de pași [...]. Pe urmă se întoarce și urcă la pas *pe dîmb*“ (Camil Petrescu). Diferența semantică dintre cele două forme, la nivelul determinării, este între entitativ (în primul caz) și nedeterminat (în al doilea). Referitor la planul semantic al articolelor limbii române s-a vorbit și de grade diferite de *individualizare* [8, p. 345 ; 6, p. 219] : individualizare definită, nedefinită, demonstrativă și posesivă, termenul fiind de fapt un substitut al celui de determinare. (Pentru alte interpretări ale sensurilor determinării vezi : [1, p. 258 urm.]).

În sfera determinării externe, care presupune o bază substantivală determinată sau nu intern, se desprind, datorită mărcilor specifice, grupa construcțiilor *demonstrative*, cu articolele *cel*, *cea*, *cei*, *cele*, și grupa construcțiilor

posesive, care au, ca nucleu gramaticalizat, pe *al, a, ai, ale.* (Pentru originea şi folosirea formelor din urmă vezi : 10, 111 urm.). Restul construcţiilor substantivale cu determinanţi externi alcătuiesc determinarea *calificativă* a substantivului.

Prin urmare, baza nedeterminată a substantivului românesc şi construcţiile rezultate prin determinare internă sau externă se structurează în cinci sisteme paradigmatice. Spunem sisteme, întrucît, cu excepţia declinării nedeterminate intern, toate tipurile de determinare sînt complexe.

Comentarii pe marginea paradigmelor :

1. Toate substantivele comune ale limbii române au paradigmă nedeterminată. În sfera acestei paradigme se pot identifica mai multe sensuri, uneori complexe, care, fără să dispună de indici formali proprii, se degajă în baza sensurilor lexicale, a funcţiei sintactice, a prezenţei/absenţei prepoziţiei, a formei de număr etc. Iată unele din aceste sensuri :

— sensul difuz : *Era frig ;* „În sat este *şcoală*“ ; „Trage cu urechea şi aude bine că s-apropie *drumeţ*“ (I. L. Caragiale) ; *Nu-i a bine ; Are dreptate ;* „Nu era *zi* să nu vină“ ;

— sensul atributiv : „Cel mic este *elev*“ ; „Părinţii au fost *ţărani*“, „Sînt şi ei *copii*“ ;

— sensul de obiect (direct sau indirect) : *Aştept răspuns ; Face dreptate ; A trimis solie ; S-a plîns la conducere ; Dă la săraci ;*

— sensul cantitativ : „În acele întinderi bîntuiesc *lotri şi ucigaşi*“ (M. Sadoveanu) ; „Pe drum trec *copii*“ ; *Are bani ; Ceru apă ;*

— sensul modal : „Trecu *fulger* pe lîngă ei“ ; „Îşi amintea *cu dor* de ea“ ; „Ci tu rămîi *în floare...*“ (M. Eminescu) ;

— sensul locativ : „Ce mai de pomi s-au pus *în ţintirim*“ (I. Creangă) ; „Se întorceau *de la cîmp în sat*“ ; „Duse mîna *la frunte*“.

Este evident că identificarea sensurilor paradigmei nedeterminate se poate face la diverse niveluri de generalizare şi nu fără un anumit subiectivism. Ceea ce nu poate fi însă negat este vigoarea acestor forme în sistemul limbii române, diversitatea lor semantică şi funcţională. (A fost exprimată, nejustificat, şi o părere contrară. Vezi : [7, p. 175]). O analiză completă a formelor nedeterminate intern va trebui să ţină cont şi de funcţionarea lor în sfera determinării externe : *o mulţime de vreme ; scrisoare de la părinţi ; omul de lîngă fereastră ; fată cu zestre.* Important pentru evoluţia limbii române este tocmai faptul că statornicirea paradigmei nedeterminate a stăvilit generalizarea articolului hotărît şi, în consecinţă, devalorizarea funcţiei acestuia.

2. Paradigma cantitativă cuprinde nu numai formele cu *un, o, nişte ; un om, unui om* etc., ci şi formele cu *mulţi, multor ; cîţiva, cîtorva ; doi* (*copii*), *a doi* (*copii*) etc.

3. În privinţa determinării demonstrative se acreditează ideea că aceasta ar funcţiona numai pe lîngă substantive articulate hotărît [6, p. 220]. În realitate, există un demonstrativ al entităţii : *merele cele bune*, şi un demonstrativ al cantităţii : *nişte mere din* (*dintre, de*) *cele bune*, acesta din urmă putînd fi raportat şi la sfera nedeterminată intern : *mere din* (*dintre, de*) *cele bune ; vin din* (*de*) *cel vechi.*

4. O situaţie asemănătoare întîlnim în determinarea posesivă, în legătură cu care de asemenea s-a afirmat că se raportează la substantive articu-

late hotărît [6, p. 220]. Există şi aici un posesiv al entităţii : *ale tale doruri*, şi unul al cantităţii : *cărţi de-ale* (*dintr-ale*) *fratelui*. Posesivul cantităţii poate fi ataşat şi la substantive nedeterminate intern : *bani de-ai mei, om de-al lui*. Limbajul artistic foloseşte ca sursă expresivă şi raportarea determinării posesive la substantive cu valoare difuză : „Sînt mai bătrîn ca moartea ; născut mai înainte Ca *stricătoare-i umbră* să fi intrat în lume" (V. Voiculescu).

5. În sfîrşit, determinarea calificativă nu cunoaşte restricţii structurale în ataşarea sa la formele nedeterminate extern : *trăsură cu doi cai, o trăsură cu doi cai, trăsura cu doi cai ; în casă nouă, într-o casă nouă, în casa nouă.*

BIBLIOGRAFIE

1. Ion Coja, *Preliminarii la gramatica raţională a limbii române*, vol. I, *Gramatica articolului*, Bucureşti, 1983
2. Gh. Constantinescu-Dobridor, *Morfologia limbii române*, Bucureşti, 1974
3. Ion Coteanu, *Gramatica de bază a limbii române*, Bucureşti, 1982
4. N. I. Feldman, *Japonskij jazyk*, Moscova, 1960
5. *Gramatica limbii române*, Academia R.P.R., vol. I, Bucureşti, 1963
6. Teodor Hristea (şi colectivul), *Sinteze de limba română*, Bucureşti, 1984
7. Iorgu Iordan, Valeria Guţu-Romalo, Alexandru Niculescu, *Structura morfologică a limbii române contemporane*, Bucureşti, 1967
8. Iorgu Iordan, Vladimir Robu, *Limba română contemporană*, Bucureşti, 1978
9. Liuj Şu-sean, *Očerk grammatiki kitajskogo jazyka*, vol. I, *Slovo i predloženie*, Moscova, 1961
10. Mihai Lozbă, *„A" — prepoziţie, articol posesiv, pronume posesiv de reluare*, în *AUI*, Lingvistică, tom. XV, 1969

Universitatea „Al. I. Cuza" — Iaşi
Facultatea de Filologie

Scanned with OKEN Scanner

DESPRE SUBSTANTIVAREA UNEI CATEGORII DE ADJECTIVE

DE

LAURA VASILIU

1. Într-un articol apărut în 1962, Ion Coja observa că „în limba română adjectivele care denumesc însuşiri omeneşti negative [=adjective negative] se pot substantiva mai uşor decît adjectivele care denumesc însuşiri omeneşti pozitive [=adjective pozitive]“ [1].

Explicînd poziţia aparte pe care o au adjectivele negative printre celelalte adjective româneşti prin faptul că substantivarea e corelată cu exprimarea atitudinii (de asemenea negative) a vorbitorului faţă de însuşirea respectivă şi faţă de persoana căreia îi este atribuită (persoana ajungînd, în contextul respectiv, să fie identificată cu acea trăsătură), I. Coja motivează neparticiparea adjectivelor pozitive la acest proces prin faptul că substantivarea lor nu e corelată cu exprimarea atitudinii vorbitorului. Iar existenţa sau inexistenţa atitudinii vorbitorului e determinată de natura conţinutului celor două tipuri de adjective : trăsăturile pozitive, percepute ca normale şi comune, nu sînt remarcate, pe cînd cele negative, constituind defecte, sînt remarcate şi ironizate [2]. Comportamentul în discuţie e determinat de tentaţia „firească“ a omului de a-şi caracteriza semenii nu prin calităţile lor, oricît ar fi ele de multe, ci printr-un defect, chiar dacă acesta e unic [3].

I. Coja remarcă [4] apariţia frecventă a adjectivelor negative substantivate în construcţii cu caracter afectiv evident („ironie, satiră, oprobriu“, mai ales în exclamaţii) precum : *Leneşule !, Eşti un neserios !, N-am văzut un leneş mai mare !*, dar şi, ca orice substantive, în propoziţii ca : *Leneşul ăsta iar va întîrzia., Nu l-am văzut pe zănaticul ăla., jurămintele făţarnicului, I-am dat mişelului răsplata cuvenită* [5].

---

[1] *Substantivarea adjectivelor care denumesc însuşiri omeneşti negative*, SMFC, III, 1962, p. 279.

[2] „... în mod obişnuit se trece cu vederea ceea ce e normal în comportarea unui om şi se dă atenţie defectelor sale“ ; Ion Coja, *lucr. cit.*, p. 282.

[3] Formularea noastră duce puţin mai departe ideea lui I. C., credem însă că fără a-i deforma esenţa.

[4] *Lucr. cit.*, p. 280—281.

[5] I. C. vorbeşte de apariţia adjectivelor negative în cazurile nominativ, acuzativ, genitiv şi dativ. Credem însă că relevant aici nu e cazul, ci funcţia pe care o are adjectivul substantivat, deoarece la cazurile nominativ şi acuzativ apare şi în construcţiile afective (vezi exemplele date mai sus după I. C.).

Cîțiva ani mai tîrziu, ocupîndu-se de limba franceză, J. R. Klein [6] face observații asemănătoare cu I. Coja atît în ce privește natura faptelor, cît și în ce privește explicarea lor :

— substantivarea, conformă cu intuiția pentru adjectivele negative, e mai dificilă dacă nu chiar imposibilă pentru adjectivele pozitive : *Vous êtes un incapable !*, dar nu *Vous êtes un capable ;*

— fenomenul, de domeniul psihologiei generale, se datorește faptului că sînt caracterizate mai ușor și, în special, mai spontan defectele decît situațiile normale.

Constatările lui J. R. Klein justifică (din punctul de vedere al limbii franceze) aprecierea generalizatoare pe care o va face ulterior I. Coja [7] ; „regula gramaticală" prin care se substantivează adjectivele negative și nu se substantivează adjectivele pozitive opune limba română, împreună cu limbile romanice, celorlalte limbi care au articol.

2. În ultimii ani însă, am remarcat în limbajul vorbit din mediul urban mai ales al capitalei o profuziune de adjective pozitive [8] substantivate întrebuințate cu preponderență în contexte afective de tipul celor descrise de I. Coja : *E un drăguț !, E un descuiat !, Ești o scumpă ! Ești o elegantă !, Ești o norocoasă !, Dintr-o dată devine o serioasă* (auzite de mine în diverse ocazii).

Lăsînd la o parte calitatea stilistică îndoielnică a întrebuințării substantivale a adjectivului *drăguț*, calitate îngroșată, poate, de existența unui substantiv *drăguț* „iubit, *ibovnic*", trebuie să spun că aceste construcții mi s-au părut, mai ales la început, negramaticale : adjectivele pozitive se substantivează în condiții în care eram obișnuiți să se substantiveze numai cele negative. Presupun însă că, cel puțin pentru emițătorii lor, construcțiile respective sînt gramaticale și (acesta e scopul adoptării formulei) sînt considerate mai expresive (mai pregnante) decît echivalentele lor semantice : *E un bărbat drăguț !, Ești o femeie elegantă !,... devine o fată serioasă.*

3. Pe lîngă exemplele de tipul celor semnalate sub *2.*, am întîlnit, mult mai rar, adjective pozitive substantivate în texte literare scrise, în contexte neutre în ce privește afectivitatea : *În afara muzicii în care era* **un exigent** *riguros* [10], *Ionel Perlea era* un tandru. (un text de Aurelia Cionca, probabil ceva mai vechi, citat într-o emisiune de radio, la 6 mai 1985), *Era violent și gingaș în toate. Un nebun topit după ea,* **un devotat** *fără margini dragostei sale.* (Ion Brad, *Întîlnire periculoasă*, 1985, p. 144), *Regman nu e* un **„prudent"**, *„nu evită" disputa.* (Gh. Grigurcu, în „Rom. lit.", 21 febr., 1985, p. 4/2).

Cred că alături de aceste exemple poate fi pus următorul : *Dar eram* **o neîndemînatecă**. (Ioana Postelnicu, în „Rom. lit.", 4 apr. 1985, p. 14/1), care reprezintă o deviere de la modelul substantivării adjectivelor negative

---

[6] *Adjectifs antonymiques et substantivation*, „Cahiers de lexicologie", 26, 1975, I, p. 47.

[7] *Preliminarii la gramatica rațională a limbii române, 1983*, p. 26.

[8] Folosim termenii adjectiv pozitiv și negativ în aceeași accepție în care i-a folosit I. Coja

[9] Situația nu trebuie confundată cu substantivarea lui *drăguț* în vocative, după cît se pare, echivalent cu *dragă*, formulă de adresare : *Codrule, codruțule, Ce mai faci,* **drăguțule ?**, *Bună ziua,* **drăguțo !**

[10] Sau, eventual, *riguros* e substantivat și *exigent*, atributul adjectival.

Scanned with OKEN Scanner

prin atitudinea de simpatie (în sensul etimologic) a emițătorului față de defectul relevat.

4. S-ar părea deci că „regula" nesubstantivării adjectivelor pozitive, împreună cu condițiile aplicării ei, a devenit mai puțin restrictivă. N-aș vrea să mă aventurez în judecăți de valoare sau în pronosticuri asupra acestor construcții. Voi încerca doar explicarea apariției lor.

Mi se pare că ar putea fi vorba de o extindere a domeniului clasei adjectivelor care denumesc tipurile temperamentale: *(un) coleric, (un) flegmatic* [11] etc., la domeniul adjectivelor care denumesc trăsături umane, în general. Deci un transfer stilistic, din stilul (înalt al) psihologiei, în stilul limbii comune. Proveniența procedeului ar justifica nota pretențioasă a construcțiilor, șocantă în conversația uzuală și potrivită (poate chiar de efect) într-un stil elaborat (critica literară, cronica muzicală etc.).

Construcțiile din texte scrise pot avea uneori explicații particulare. Astfel, în contextul: *Sînt...* **un optimist** *și* **un voios**, *de-a dreptul păcătos sub acest raport.* (C. Regman, în „Rom. lit.", 21 febr. 1985, p. 4/2), *un voios*, termen din limbajul comun, e atras de *un optimist*, termen mai tehnic, aparținînd la seria (lărgită) a tipurilor umane. În contextul de mai sus din I. Brad, *un devotat*, pozitiv, e atras de negativul *un nebun, care îl precedă* [12].

Institutul de Lingvistică — București

---

[11] Vezi: *Sînt* **un sentimental** (*Scene din viața Mariei* de Paul Ioachim, transmisă la TV în 5 martie 1985).

[12] Notăm și o situație dintr-un text tradus, care se încadrează în fenomenul observat de noi în textele literare:

— *Ești* **un ipocrit**, *O'Keeffe, spuse. Iar Dixon e-***un-zîmbitor**...*cred că nu-i rău asta ca termen* **literar**.

— *La naiba — sînt încîntat de expresia asta.* **Un zîmbitor**. (J. Joyce, *Portret al artistului în tinerețe*, în românește de Frida Papadache, ELU, 1969, p. 353).

Fără referire la textul originar, substantivarea adjectivului pozitiv *zîmbitor* pare a fi rezultatul atracției negativului *ipocrit*. În realitate însă *un zîmbitor* traduce engl. *a smiler* (v. *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Triad Panther, 1977, p. 207), care e un nume de agent format în mod regulat deși, după cum o arată comentariul emițătorului, este o formație ad-hoc.

OBSERVAȚII PRIVIND SENSUL ȘI FORMA UNOR COMPONENTE ÎN STRUCTURA UNITĂȚILOR FRAZEOLOGICE ROMÂNEȘTI

DE

MARCELA LOZBĂ

Ch. Bally atrăgea atenția încă din 1905 [3] asupra necesității studierii din punct de vedere lingvistic a acelor fapte de limbă, care sînt alcătuite din cel puțin două cuvinte și care, în virtutea folosirii lor repetate, se transformă în structuri stabile, pe care le-a numit, în funcție de gradul de sudură semantică a componentelor, *serii frazeologice* sau *unități frazeologice* (vezi *avoir peur, battre en retraite, tout à fait, à peu près*) [4, p. 66 urm.]. Tot lui Bally îi aparține și întîietatea folosirii termenului *frazeologie* pentru ansamblul faptelor de limbă avute aici în vedere [4, p. 66]. Un sens mai larg acceptat, 'vorbărie goală, lipsită de conținut', prezent și în limba română, a împiedicat însă multă vreme specializarea lingvistică a acestui cuvînt.

Lingviștii sovietici au preluat ideile lui Ch. Bally și, aplicîndu-le la specificul limbii ruse, au ajuns la rezultate excepționale în studierea frazeologiei, care s-a constituit într-o disciplină lingvistică autonomă [14]. Numeroase lucrări s-au ocupat de definirea obiectului frazeologiei — unitatea frazeologică, de structura, originea, clasificarea unităților frazeologice, de folosirea acestora în diverse stiluri funcționale etc. Termenul *unitate frazeologică* (frazeologičeskaja edinica) a primit în lucrările lingviștilor sovietici o accepție mai largă decît la Bally, devenind termen generic pentru orice îmbinare de cuvinte consacrată de uz, cu sens unitar și structură fixă (Bally definea prin *unités phraséologiques* acele îmbinări stabile în care componentele își pierd orice identitate semantică — 4, p. 74). Același sens cuprinzător este atribuit termenului în discuție și în lucrările unor lingviști români. În lingvistica românească termenul *unitate frazeologică* se folosește încă în concurență cu termenii *locuțiune, expresie, izolare* etc., impunîndu-se însă tot mai mult, alături de *frazeologie*, datorită, mai ales, cîtorva lucrări de referință ale lui Th. Hristea [9]. Deși i s-a aplicat o terminologie variată, fenomenul lingvistic românesc la care ne referim a fost studiat sub diverse aspecte: structură [5; 12], sens [6; 7; 11], origine [6; 7; 13], funcții stilistice [1; 11], cultivarea limbii [2; 10], înregistrîndu-se contribuții remarcabile.

Mulți dintre cercetătorii frazeologiei au semnalat faptul că în structura unor unități frazeologice se pot identifica cuvinte care se realizează semantic numai în contexte strict frazeologizate [4; 5; 7; 8; 15]. Acești lingviști

consideră că este vorba de un anumit tip de arhaisme lexicale care sînt vii în limbă tocmai datorită faptului că intră în componența unor unități frazeologice uzuale.

Dicționarele limbii române (DA, DLRLC, DEX) înregistrează aceste cuvinte, dar, în majoritatea cazurilor, ele nu explică sensul lor, rezumîndu-se la precizări de felul: „în expresii", „mai ales în locuțiuni și expresii", „în expresii și locuțiuni", „în construcții cu..." etc. De ex. „*japca*, s.f. (În expr.) A lua cu japca...", „*vileag*, s.n. (În loc. și expr.) A da în vileag ...", „*otrocol*, s.n. (În legătură cu verbele *a da, a face*)" etc. Aceste cuvinte sînt actuale în conștiința lingvistică a fiecărui vorbitor de limbă română, însă inseparabile de construcțiile stabile în care se folosesc.

Încercînd o sistematizare a cuvintelor și formelor astfel izolate în diverse unități frazeologice, constatăm că se pot identifica: 1) împrumuturi vechi (turcisme, grecisme, maghiarisme, ucrainisme etc.); 2) cuvinte cu etimologie necunoscută; 3) formații românești, obținute prin derivare sufixală, prefixală sau regresivă; 4) forme flexionare (de regulă forme de plural) a căror realizare se limitează la unități frazeologice. Prezentăm în continuare cîteva considerații asupra acestor grupe de frazeologisme și asupra elementelor din structura lor.

1. Limba română înregistrează un număr destul de mare de unități frazeologice în care se păstrează împrumuturi vechi, ieșite din uz, cum sînt: *aghios, aman, ananghie, arțag, bănat, buzna, cherem, fit, habar, hac, hang, hatîr, iama, iotă, ison, japcă, lipcă, nazuri, niznai, paiele, renghi, tîrcoale, sluj, șoalda* și altele. Desigur, frazeologismele din această categorie apar astăzi nemotivate — sudura semantică a elementelor alcătuitoare este totală —, însă o analiză pe baza datelor oferite de dicționare dă posibilitatea să se întrevadă, în unele cazuri, evoluția semantică fie a componentelor menționate, fie a unității frazeologice respective. Astfel, DLRLC prezintă cuvîntul *aghios* drept grecism învechit, cu precizarea: „Azi numai în expresii". DA face o descriere a transformărilor semantice suferite de acest cuvînt: „1. Cîntare liturgică (sfînt, sfînt); 2. P. ext. Orice cîntare monotonă; 3. Fig. Comparîndu-se cu sforăitul regulat al unui om adormit s-a născut expresia *a trage la aghioase* — a dormi profund".

Cuvîntul *hac* (tc.) este prezent în DA cu două sensuri: "I Răsplată, simbrie, leafă", ca în expresia „a-i veni cuiva de hac" — a răsplăti după cuviință; "II Fig. (în România) Răfuială definitivă cu cineva" și expresia atît de uzuală azi „a-i veni cuiva de hac" — a învinge, a face inofensiv. Putem spune, după Stelian Dumistrăcel (7, 224), că aici avem a face cu „deraierea semantică" a construcției pe terenul limbii române, avînd ca punct de plecare sensul comun 'răsplată'.

În alte cazuri, o îmbinare liberă, în componența căreia intra un împrumut, a început să se folosească cu sens figurat. De ex., *a ține hangul* (*hang* — magh. cu sensul 'sunet, ton') — a acompania și *a ține hangul* — a face pe placul cuiva.

Aceeași raportare semantică figurată la sensul inițial se constată și în construcția *a da* (*face*) *iama*. Lazăr Șăineanu distingea în turcescul *iama* sensul primitiv 'pradă, jaf' și 'iureș, năvală a soldaților la luptă' (13, 79). Construcția din limba română cu cele două sensuri, menționate în dicționare, „a se repezi, a da năvală" și „a risipi, a distruge" conservă, figurat, sensurile

primare ale cuvîntului. Îmbinarea diferită cu verbele *a da* și *a face* pare să accentueze diferențierea celor două sensuri vechi.

În construcțiile în care suportul lexical îl constituie cuvinte precum *aman, lipcă, niznai, razna, sluj, șoalda, vileag* și altele se poate vorbi de caracterul figurat al acestora, fixat în unitățile frazeologice cunoscute : *a fi la aman, a sta lipcă, a o lua razna, a umbla cu șoalda, a da în vileag.*

Nu întotdeauna termenii „marcați temporal" din unitățile frazeologice analizate au dezvoltat sensuri noi, figurate. În asemenea îmbinări se poate opera substituirea termenului vechi străin cu un echivalent românesc. De ex. *ananghie* (ngr.) — necaz, nevoie (*a fi la ananghie*), *bănat* (magh.) — supărare (*a nu fi cu bănat*), *habar* (tc.) — știre (*a nu avea habar*), *hatîr* (tc.) — favoare, plăcere (*a face un hatîr*) etc.

Se poate afirma că unitățile frazeologice amintite sînt creații ale limbii române, cu suport lexical de origine străină, căruia uzul i-a conferit alte valori semantice. Faptul că aceste frazeologisme sînt atribute ale vorbirii populare și familiale constituie mărturia apariției lor spontane pe teren românesc.

2. O serie de cuvinte cu etimologie necunoscută, ca *bășcălie, bîrzoi, boacănă, bocnă, buh, dîrvală, duluță, fofîrlica, ghes*, etc., intră în componența unor unități frazeologice marcate de un înalt grad de expresivitate. Să se compare acestea cu sinonimele lor frazeologice : a-i merge *buhul* — a-i merge vestea, a lua în *bășcălie* — a lua peste picior, a umbla cu *fofîrlica* — a umbla cu șmecherii, a-și face *mendrele* — a-și face de cap. Nu este exclus ca cercetările frazeologice atît de promițător începute să contribuie la elucidarea etimologiei termenilor de mai sus ca și a unităților frazeologice al căror suport lexical îl asigură.

3. Unele cuvinte românești derivate sufixal, prefixal sau regresiv se realizează numai în distribuții lexicale limitate, constituind suportul lexical al multor construcții frazeologice. De ex. : a avea *mîncărici* la limbă, a rîde *mînzește*, a merge (a o lua) *apostolește*, a fi (a rămîne) de *izbeliște*, a da (a scoate) la *iveală*, a-și lua *tălpășița*, a lua în *răspăr*, a fi (a se face) de *pomină*, a da *greș* și altele. Cuvintele de acest fel au în limba română o încărcătură semantico-metaforică deosebit de bogată, căci *apostolește* înseamnă atît 'pe jos', cît și 'ca apostolii', *mînzește* nu e doar 'silit', ci implică și comparația cu dinții mînzului, descoperiți la controlul vîrstei și sănătății.

4. În alte unități frazeologice s-au izolat forme (de plural) ale unor cuvinte uzuale care, de regulă, nu se folosesc la plural (*iordane, răbdări, răcori, sărite* etc.) sau care au consacrate alte forme la acest număr (*roate, oțele*), precum și forme ale unor cuvinte împrumutate sau cu etimologie necunoscută (*dodii, fițe, mendre, nazuri, năbădăi, tîrcoale* etc.).

Frazeologia limbii române conservă un mare număr de forme și elemente lexicale vechi care-i sporesc virtuțile expresive și deschid ferestre spre trecutul culturii și civilizației românești, dezvoltate, cum spunea M. Sadoveanu, într-un spațiu geografic „bătut de vînturi contrare".

Universitatea „Al. I. Cuza" — Iași
Facultatea de Filologie

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

1. Al. Andriescu, *Valoarea stilistică a expresiilor idiomatice*, în „Studii şi cercetări ştiinţifice", Filologie, Iaşi, VII, 1956 ; *Funcţia stilistică a izolărilor livreşti în limba română*, în *Omagiu I. Iordan*, Bucureşti, 1958 ; *Locuţiuni şi expresii populare în opera lui Sadoveanu*, în *Stil şi limbaj*, Iaşi, 1977
2. Mioara Avram, *Cultivarea limbii şi frazeologia*, LR, XXX, 1981, 5
3. Ch. Bally, *Précis de stylistique*, Genève, 1905
4. Ch. Bally, *Traité de stylistique française*, I, Genève—Paris, 1951
5. Gh. Bulgăr, *Despre structura lingvistică şi stilistică a locuţiunilor şi expresiilor româneşti*, în vol. *Studii de stilistică şi limbă literară*, Bucureşti, 1971
6. Florica Dimitrescu, *Locuţiunile verbale în limba română*, B., 1958
7. St. Dumistrăcel, *Lexic românesc. Cuvinte. Metafore. Expresii*, Bucureşti, 1980
8. P. Guiraud, *Les locutions françaises*, Paris, 1967
9. Th. Hristea, *Calcul frazeologic*, în *Probleme de etimologie*, Bucureşti, 1968 ; *Contribuţii la studiul etimologic al frazeologiei române moderne*, LR, XXVI, 1977, 6 ; *Introducere în studiul frazeologiei*, în vol. *Sinteze de limba română*, ed. III, Bucureşti, 1984 (Aici frazeologia apare ca un compartiment autonom al limbii, alături de vocabular, fonetică şi structura gramaticală)
10. Th. Hristea, *Frazeologia şi importanţa ei pentru studiul limbii române*, LL, vol. I, 1984
11. Iorgu Iordan, *Stilistica limbii române* (Cap. *Izolări*), ed. definitivă, Bucureşti, 1977
12. Elena Slave, *Structura sintagmatică a expresiilor figurate*, LL, 11, 1966
13. L. Şăineanu, *Influenţa orientală asupra limbei şi culturei române*, Bucureşti, 1900
14. V. V. Vinogradov, *Osnovnye poniatija russkoj frazeologii kak lingvističeskoj discipliny*, în „Trudy jubilejnoj sessii LGU", Leningrad, 1946
15. V. V. Vinogradov, *Russkij jazyk*, Moscova—Leningrad, 1947

Scanned with OKEN Scanner

PARTICULARITĂȚI SINTAGMATICE ÎN *BIBLIA DE LA BUCUREȘTI*

DE
C. DIMITRIU

§1. Împlinirea, în 1988, a 300 de ani de la tipărirea *Bibliei de la București*[1] constituie un stimul pentru reeditarea filologică a acestui foarte important monument de limbă română din secolul al XVII-lea. În ediția proiectată a *Bibliei de la București* urmează să se ia în considerație — pe lîngă textul tipărit la 1688 — și alte traduceri mai vechi sau mai noi ale unor părți din *Biblie*. Pentru cartea a doua din *Pentateuh* — de care ne preocupăm în lucrarea de față —, și anume, *Ieșirea*[2] (p. 39—69), comparațiile le vom face cu manuscrisul 45 (Cluj) și manuscrisul 4389 (București); vom apela și la o tipăritură veche, *Palia de la Orăștie*, în ediția publicată de Viorica Pamfil în 1968 (=PO), iar din epoca modernă vom utiliza — cu actualizarea ortografiei și a punctuației — *Biblia adică dumnezeiasca scriptură*, București, 1914 (=B. 1914) și 1938 (=B. 1938), precum și *Biblia sau sfînta scriptură*, București, 1968 (=B. 1968).

Identificarea particularităților sintagmatice dintr-un text este condiționată și de receptarea informației semantice din textul respectiv. Referindu-ne la BB, găsim că cititorul din zilele noastre este stingherit în înțelegerea mesajului de existența unor cuvinte regionale sau ieșite din uz de tipul *ciudesă* (=minune), Iș, 4, 21, *gomor* (=măsură de capacitate), Iș, 16, 16, *mociorîță* (=baltă), Iș, 7, 19, *a obrezui* (=*a circumcide*), Iș, 12, 44, *pielm* (=făină de grîu), Iș, 12, 34, *tîmpănă* (=tobă), Iș, 15, 20, *zgău* (=pîntece), Iș, 13, 11 etc. Uneori, însă, un cuvînt din această categorie poate arunca o anumită lumină într-o problemă controversată, un exemplu în acest sens constituindu-l adverbul *astară* = (*în*) *această seară*. În lucrări de referință, acest cuvînt are — pentru epoca veche a limbii române — patru atestări: în PO, Iș, 16, 6[3]; în Dosoftei, *Viața și petrecerea svinților*, Iași, 1683,

---

[1] *Biblia*, adecă dumnezeiasca scriptură a celei vechi și a celei noao lêge, toate care s-au tălmăcit dupre limba elinească spre înțelêgerea limbii rumânești,... tipăritu-s-au întîiu în scaunul mitropoliei Bucureștilor... la anul de la facerea lumii 7137, iară de la spăsenia lumii 1688 [=BB].

[2] Pentru această carte, folosim abrevierea *Iș*, urmată de numărul *capului* și al *versetului*.

[3] Vezi Al. Rosetti, *Istoria limbii române*, București, 1978, p. 539 și 569.

foaia 148, verso [4]; în BB, Iş, 16,6 [5]; în *Anonymus Caransebesiensis* [6]. La acestea, adăugăm o a cincea atestare, în ms. 45, Iş, 16, 6. Pentru discuţia de faţă, prezintă interes — la filiaţia textelor — atestările din PO, ms. 45 şi BB. Unii specialişti apreciază că, pentru a se feri de influenţa calvină, cei care au tradus BB nu au folosit şi PO. O altă opinie apare la N. Cartojan [7] (şi Ştefan Ciobanu [8]) care, colaţionînd PO cu BB, formulează ideea că pentru vechiul testament din BB „un izvor sigur a fost *Palia de la Orăştie* — fără să putem determina deocamdată dacă *Palia* a fost folosită direct sau indirect, printr-un intermediar. Pasaje din textul *Paliei* corespund întocmai, cuvînt cu cuvînt, cu textul *Bibliei lui Şerban.*" [9] În PO, *astară* apare în contextul : **astară** *veţi şti cum Domnul v-au scos den ţara Eghipetului ;* în ms. 45, *astară* apare în acelaşi context, iar modificările faţă de PO sînt minime, constînd într-o sincopare a lui *-e-*, în două înlocuiri sinonimice şi o dublare a complementului direct printr-o formă pronominală accentuată : **astară** *veţi cunoaşte cum Domnul v-au scos pre voi den pămîntul Eghiptului ;* în BB se reproduce (cu o singură modificare fonetică : *Eghipetului* în BB, faţă de *Eghiptului* în ms. 45) fraza din manuscrisul 45. Exemple de acest fel (conţinînd, adică, elemente lexicale rarisime care apar în exact acelaşi pasaj în texte provenind din locuri şi timpuri diferite) pot constitui argumente în favoarea ideii „trecerii" unui text în altul. În cazul nostru, între PO şi BB se poate presupune o legătură mediată : Nicolae Milescu, care va fi fiind autorul manuscrisului 45, a făcut „să treacă" pasaje din PO în ms. 45 (unul dintre aceste pasaje conţine adverbul *astară*), iar ms. 45 „a trecut", cu modificări neesenţiale, în BB. Altfel spus, împotriva unor reţineri de natură ideologică (dorinţa de a se feri de influenţa calvină), între PO şi BB se poate presupune o filiaţie mediată de ms. 45 [10].

Din alt punct de vedere, înţelegerea informaţiei semantice dintr-un text este condiţionată uneori şi de cunoaşterea unor legende, tradiţii etc., în afara cărora s-ar putea crede că succesiunea cuvintelor în textul respectiv are drept rezultat o comunicare neclară sau nelogică. Astfel, în „acêstea-s numele fiilor lui *Israil,* celora ce au întrat în Eghipet deodată cu *Iacov,* tatăl lor... : Ruvim, Simeon, Lévi, Iuda..." (BB, Iş, 1, 1—2) [11], tatăl *fiilor* este în prima parte *Israil,* iar în a doua parte, *Iacov.* Că aici fiilor nu înseamnă *urmaşilor* (în raport cu *strămoşii,* nu cu *tatăl*) o dovedesc cele 12 nume proprii în apoziţie (în citatul de mai sus ne-am oprit după primele patru) care, potrivit

---

[4] Vezi B. P. Haşdeu, *Etymologicum Magnum Romaniae,* II, s. v. *astară.*

[5] Vezi Academia Română, *Dicţionarul limbii române* [=DA], s.v. *astară.*

[6] Vezi nota 4.

[7] *Istoria literaturii române vechi,* Bucureşti, 1980, p. 394.

[8] *Istoria literaturii române vechi,* II, 1940, lito, p. 344 sqq. (după N. Cartojan, *op. cit.,* p. 400).

[9] N. Cartojan, *op. cit.,* p. 394.

[10] Faptul că părţi din ms. 45 „au trecut" în BB fără modificări esenţiale poate fi probat, de exemplu, şi cu „apendicele" de la Iş, 18, 21 : „şi socotêşte ţie den tot norodul oameni tari... şi vei pune preste dînşii mai mari preste mie şi mai mari preste sută şi mai mari peste cincizăci şi mai mari peste zêce şi *aducători înlăuntru de cărţi*" (vezi şi Iş. 18, 25). Acest „apendice" — constituit din ultimele cinci cuvinte subliniate din verset — apare (singura modificare fiind *înlontru* în ms. 45, faţă de *înlăuntru* în BB) şi în ms. 45, dar nu se mai întîlneşte în nici una din variantele cu care facem aici comparaţia.

[11] În celelalte variante avute în vedere apare aceeaşi „contradicţie" ca în BB, adică **tatăl** *fiilor* este mai întîi **Israil** şi apoi **Iacov.**

legendei, sînt *fiii* (în raport cu *tatăl*, nu cu *strămoșii*) lui *Israil—Iacov*. În acest sens vorbește și precizarea că *fiii* lui *Israil-Iacov* au intrat în Egipt *deodată cu... tatăl lor*, care, deci, nu putea fi considerat *strămoș* [12]. Aceasta fiind situația, nu rămîne decît ipoteza că *Israil* și *Iacov* reprezintă una și aceeași persoană, ipoteză confirmată de legenda din prima parte a *Pentateuhului*, unde găsim : „și-i zise lui : ce-ți iaste numele tău ? Și el zise : Iacov. Și zise lui : să nu se mai chême numele tău Iacov, ce Israil să fie numele tău, căce te-ai întărit cu Dumnezeu și cu oamenii..." (*Facerea*, 32, 28 ; vezi fragmentul corespunzător și din celelalte variante cu care facem comparația).

Receptarea informației semantice — care să permită aprecieri privitoare la particularitățile sintagmatice ale textului cercetat — depinde uneori și de sensurile deosebite, rare chiar, pe care le pot avea unele cuvinte al căror corp fonetic există și în limba română modernă. Necunoașterea acestor sensuri deosebite sau rare face ca unele sintagme să apară mai mult sau mai puțin bizare, cum se întîmplă în pasajul : „și luînd Sepfora petricea ascuțită, au tăiat marginile acoperemîntului *trupului* fiiului ei" (BB, Iș, 4, 25 ; cuvîntul *trup* se întîlnește în acest context și în ms. 45, ms 4389 și B. 1914, față de care apar deosebiri în PO, B. 1938 și B. 1968, unde găsim perifraza *a tăia împrejur*). Pasajul citat imediat mai sus, însă, devine foarte limpede, datorită descrierii exacte, dacă știm că în graiuri și în limba veche cuvîntul *trup* are și sensul de *organ genital masculin* (cf. DLR, sv *trup*, I, 1).

La unele cuvinte, întrebuințarea particulară din BB poate fi pusă în legătură cu inexistența unor mărci specializate pentru anumite funcții sintactice, în locul cărora se folosesc mărci cu caracter mai mult sau mai puțin universal. Astfel, neavînd la îndemînă prepoziția neologică — specializată și, deci, neechivocă — *în calitate de*, traducătorii *Bibliei de la București* au apelat la prepoziția universală *întru* [13], contextul astfel obținut fiind confuz pentru cititorul neavizat : „și crescînd copilul, l-au dus pre dînsul la fata lui Faraó și fu ei *întru* fecior" (BB, Iș, 210). O prepoziție universală, anume *pentru*, se folosește și în ms. 45 („fu ei *pentru* fecior"), în ms. 4389 se apelează la *ca* (și-i fu *ca* un fecior"), iar în PO găsim *în loc de* („fu ei *în loc de* fecior"), ultima construcție fiind menținută ad litteram și în B. 1914. Trecînd peste B. 1938, unde se modifică ideea („fiica lui Faraon... și l-*a înfiat*"), varianta cea mai convenabilă, cu indicarea *calității*, apare în ms. 4389 și în B. 1968 : „i-a fost *ca* fiu".

Se întîmplă uneori și ca un sens rar să apară doar în manuscrise, unde contextul are aparență de confuz : „și vei face *cuvîntul* judeților, lucru a împistritoriului..., den aur și den vêrde..." (ms. 45, Iș, 28, 15 ; vezi și ms. 4389, același loc). Găsind că termenul *cuvînt* nu poate transmite aici sensul dorit (de altfel nu suficient de clar, după cum se va vedea mai departe), traducătorii *Bibliei de la București* îl înlocuiesc cu neologismul neogrecesc *engolpion* (menținut și în B. 1914) : „și vei face *engolpion* judecăților, lucru împistrit..., den aur și den vînăt...". Apreciindu-se că *engolpion*, cu sensul de *iconiță*, nu este convenabil în contextul dat, în B. 1938 și B. 1968 se uti-

[12] Mai tîrziu, cînd *Israil-Iacov* a murit, sintagma **fii** *lui Israil* înseamnă **urmașii** lui *Israil*, așa cum găsim, de exemplu, în „luară de la Móisi toate luorile carele-au adus **fiii** *lui Israil*", BB, Iș, 36, 2 (vezi pasajul corespunzător și în celelalte variante).

[13] Pentru prepoziția *întru* cu valoarea prepoziției *în calitate de*, vezi DA, s.v. *întru*, VI.

lizează cuvîntul *hoșen* (=îmbrăcăminte la preoții evrei), care apare încă din PO cu diverse variante fonetice (cf. Viorica Pamfil, op. cit. — indicele —, sv *hojen*) : „și *hozenul* giudecătoriei încă cu măiestrie-l fă..., den aur, den mătase galbină...".

Fapte de felul celor comentate mai sus — care ilustrează și căutările unui înveliș lingvistic optim pentru semnificațiile textului tradus — relevă încă odată că cititorul modern poate face aprecieri privitoare la limba română veche în general și la particularitățile sintagmatice ale acesteia în special numai în măsura în care reușește să se apropie de universul gîndirii și limbii celui sau celor care au scris textul cercetat (în cazul nostru, cartea a doua din *Pentateuh*, adică *Ieșirea*. din BB).

§2. Fiind vorba de un text *canonic* tradus, este justificată dorința traducătorilor de a nu se îndepărta de dogmă, ceea ce explică o anumită subordonare *și în planul limbii* a traducerii față de original. Din punct de vedere sintagmatic, acest lucru înseamnă că unele îmbinări de cuvinte — dacă apar atît în BB, cît și celelalte variante cu care facem comparația — pot fi puse pe seama originalului după care se va fi făcut traducerea. În această situație se află **pasajele ininteligibile,** în legătură cu care pot fi formulate diverse ipoteze de decodare. Un exemplu în acest sens — pe care îl transcriem deocamdată fără nici un semn de punctuație, marcînd doar începutul versetului prin majusculă — este următorul: „Și bine făcea Dumnezău moașelor și să înmulți nărodul și să întări foarte De vrême ce să temea moașăle de Dumnezău și-și făcură lor case", BB, Iș, 1, 20—21. În partea a doua a acestui pasaj există o „formă" cauzală (**de vrême ce** *să temea moașăle de Dumnezău*) care, cu modificări neesențiale, se întîlnește în toate variantele cu care facem comparația : **„în vrême ce** *să temea moașăle de Dumnedzău* și făcură șie case", ms. 45 ; „și **pentru căci** *se temea moașăle de Dumnezeu* îș făcură colibi", ms. 4389 ; „și **prence** *temură moașele pre Dumnedzeu* și grămădi lor case"; PO ; „**fiindcă** *s-au temut moașele de Dumnezeu* își făcură lor case", B. 1914 ; „și **pentru că** *moașele fuseseră temătoare de Dumnezeu* le-a dat lor Dumnezeu case întregi de copii", B. 1938 ; „și **fiindcă** *moașele se temeau de Dumnezeu* de aceea el le-a întărit neamul", B. 1968. Ceea ce se observă cu ușurință este faptul că unele dintre variantele citate sînt îmbinări de cuvinte care nu transmit o informație semantică conformă cu logica obișnuită : *facerea caselor* nu poate fi cauzată în mod normal de *teama de Dumnezeu* (vezi BB, ms. 45, ms. 4389, PO și B. 1914). Varianta din B. 1938 o considerăm „neașteptată" prin *efectul* din regentă — constînd în aceea că moașele au fost recompensate cu *case întregi de copii* (? !) [14] — *cauzat* de *teama pe care acestea* (*moașele*) *au avut-o față de Dumnezeu*. Neclară este și varianta din B. 1968, datorită regentei „formei" cauzale, unde se spune că *s-a întărit* **neamul moaștelor** (!), fără a ști dacă acestea („moașele evreiești", B. 1968, Iș, 1, 15) erau sau nu evreice.

Dacă — din motivele arătate — „forma" cauzală *de vrême ce să temea moașăle de Dumnezeu* nu poate fi subordonată regentei *(î)și făcură lor case* din partea a doua a pasajului citat, atunci apare ideea că această „formă" cauzală este în legătură cu prima parte a pasajului, fie în calitate de deter-

[14] Sintagma *case întregi de copii* ar putea transmite semnificația existentă în B. 1968, la care ne referim imediat mai departe.

minantă a verbelor *să înmulţi* şi *să întări*, fie în calitate de incidentă „legată" la stînga [15]. Părîndu-ni-se mai convenabilă ultima ipoteză, sugerăm acest lucru prin punctuaţie, încadrînd „forma" cauzală între linioare : „Şi bine făcea Dumnezău moaşelor şi să înmulţi nărodul şi să întări foarte — *de vrême ce să temea moaşăle de Dumnezău* — şi-şi făcură lor case" (alte pasaje ininteligibile, susceptibile de interpretări diverse, vezi în Iş, 28, 31, Iş, 28, 34 etc.).

Pentru alte particularităţi ce pot fi explicate în principiu prin originalul după care s-a făcut traducerea folosim convenţional denumirea de **construcţii bumerang.** Unele din aceste construcţii — pe care le considerăm drept stîngăcii de traducere — pot reprezenta argumente pentru „trecerea" manuscrisului 45 în BB, datorită faptului că stîngăciile respective se întîlnesc numai în aceste două texte :

ms. 45	BB
...luă maica lui un săcriiu de papură... şi puse *înlontru* copilul *într-îns* [16] (Iş, 2, 3)	...luo mumă-sa un sicriu de papură ...şi puse *înlăuntru* copilul *într-însul* (Iş, 2, 3)
...după zilele *cêle* multe *acêlea*, au murit împăratul (Iş, 2, 24)	...după zilele *cêle* multe *acêlea* [17], au murit înpăratul (Iş, 2, 24)

Că situaţia nu este inversă, adică nu BB „a trecut" în ms. 45, rezultă din acele fragmente în care stîngăcia de traducere apare numai în ms. 45, în BB traducerea fiind perfectată prin renunţarea la elementele „în plus" :

ms. 45	BB
Şi fu întru dzilele *cêle* multe *acêlea*, făcîndu-să mare Moisí, ieşi către fraţii lui (Iş, 2, 11)	Şi fu în zilele *acêle* multe [18], făcîndu-se mare Móisi, ieşi către fraţii lui (Iş, 2, 11)
Şi vei face zimţi învîrtiţi *pregiur* cunună *înpregiur* (Iş, 25, 25)	Şi vei face zimte învîrtit *pregiur* [19] cunună (Iş, 25, 25).

O altă construcţie bumerang care s-ar putea explica prin originalul după care s-a făcut traducerea românească constă în folosirea — la mică distanţă, în cadrul aceleiaşi fraze — a unui singur verb de declaraţie (eventual a două verbe sinonime) la forme flexionare diferite : *„...zicea* către norod, *zicînd"* ; BB, Iş, 5, 10 ; *„...zise* Domnul către Móisi, *zicînd"*, BB, Iş, 7, 1 ; *„...grăi* Domnul către Móisi, *zicînd"*, BB, Iş, 14, 1 etc. Această particularitate apare în regulă generală şi în ms. 45 [20], ms. 4389 [21] şi B. 1914 [22], iar cu o anumită

---

[15] Pentru acest tip de incidente, vezi *Gramatica limbii române explicată. Sintaxa*, Iaşi, 1982, p. 140.

[16] În ms. 4389 şi PO este *într-însa*, în B. 1914 — *într-însul*, iar în B. 1938 şi B. 1968 — *în el.*

[17] În ms. 4389 apare *după multă vrême*, în PO — *multă vrême trecînd*, în B. 1914 — *după multe zile*, în B. 1938 — *în această lungă vreme*, iar în B. 1968 — *după trecere de vreme multă*

[18] În ms. 4389 şi B. 1914 găsim *după multe zile*, în PO — *în acêle vremi*, în B. 1938 — *în vremea aceea*, iar în B. 1968 — *după multă vreme.*

[19] În ms. 4389 şi PO se utilizează *împrej(gi)ur*, iar în B. 1914, B. 1938 şi B. 1968 — *împrejurul.*

[20] *„Dzicea* către nărodu, *dzicîndu"*, Iş, 5, 10 ; *„dzise* Domnul către Moisí, *dzicîndu"*, Iş, 7, 10 ; *„grăi* domnul către Moisi, *dzicîndu"*, Iş, 14, 1.

[21] *„Grăia* oamenilor, *zicînd"*, Iş, 5, 10 ; *„zise* Domnul către Moisei, *grăind"*, Iş, 7, 1, Iş, 14, 1

[22] *„Grăiau* către popor, *zicînd"*, Iş, 5, 10 ; *„a grăit* Domnul către Moise, *zicînd"*, Iş, 7, 1, Iş, 14, 1.

inconsecvență și în PO[23], B. 1938[24] și B. 1968[25]. Explicația „revenirii" la care ne referim o poate constitui faptul că în originalul după care s-a tradus vor fi existat *două verbe diferite semantic* pentru care traducătorul român mai puțin experimentat — negăsind corespondente convenabile — a utilizat *două verbe sinonime sau chiar un singur verb la forme flexionare diferite*. Că așa vor fi stat lucrurile se poate proba, pe de o parte, cu PO: admițînd că acest text este tradus din maghiară și urmărind citatele în discuție în varianta lui Heltai Gáspár (după ediția Vioricăi Pamfil), găsim motivarea „revenirilor" din limba română, în sensul că, în Iș, 14, 1, unde există două sinonime, *grăi* traduce pe *szola* și *dzice* pe *moda*, față de alte locuri, în care verbul unic din română (adică fără sinonim și nerepetat la o altă formă flexionară) are corespondent în maghiară de asemenea un singur verb: în Iș, 5 ,10, *dziseră* traduce pe *mondanec*, iar în Iș, 7, 1, *zise* traduce pe monda. Pe de altă parte, în sensul ipotezei pe care am formulat-o mai sus vorbesc și contextele în care în toate variantele de care ne ocupăm aici apar două verbe diferite semantic, care presupun și în original două verbe diferite semantic: „și *gîlceviia* norodul asupra lui Móisi, *zicînd*", BB, Iș, 15, 24; „și *gîlceviia* nărodul asupra lui Moisí, *dzicîndu*", ms. 45, Iș, 15, 24; „și *gîlceviia* oamenii asupra lui Moisei, *zicînd*", ms. 4389, Iș, 15, 24; „și *vreviră* năroadele împotriva lui Moísi, aceasta *dzicînd*", PO, Iș, 15, 24; „și *cîrtea* poporul asupra lui Moise, *zicînd*", B. 1914, Iș, 15, 24; „și poporul a prins *a cîrti* împotriva lui Moise, *zicînd*", B, 1938, Iș, 15, 24; „de aceea *cîrtea* poporul împotriva lui Moise și *zicea*", B. 1968, Iș, 15, 24 (pentru alte exemple în acest sens, vezi Iș, 1, 22, Iș, 15, 20 etc.).

În sfîrșit, la alte construcții bumerang putem presupune că în originalul după care s-a făcut traducerea românească vor fi existat „adaosuri" ulterioare[26], al căror scop îl constituie sublinierea unor idei care, din diverse motive, li se vor fi părut „urmașilor" insuficient conturate în textul inițial. Uneori, „adaosurile" apar — fără nici o modificare sau cu diferențe de amănunt — în toate variantele avute aici în vedere: „și să să facă prah *peste tot pămîntul Eghipetului* și vor fi pre oameni și pre dobitoace rane, bășici fierbînd întru oameni și întru dobitoace și *în tot pămîntul Eghipetului*", BB, Iș, 9, 9; „și să se facă prah *preste tot pămîntul Eghiptului* și vor fi pre oameni și pre dobitoace rane, beșici fierbîndu între oameni și-ntre dobitoace și *în tot pămîntul Eghiptului*", ms. 45, Iș, 9, 9; „și să fie praf *preste toată*

---

[23] În unul din citate apare „revenirea" (*„grăi* Domnul lu Moisi și *dzise*", Iș, 14, 1), dar în celelalte două este înlăturată („mêrseră... și *dziseră* oamenilor", Iș, 5, 10; *„zise* Domnul lu Moísi", Iș, 7, 1)

[24] Și aici „revenírea" se întîlnește într-un citat („Domnul *a vorbit* lui Moise și *i-a poruncit*", Iș, 14, 1), în celelalte două fiind lăsată la o parte („au ieșit și *au zis* norodului", Iș, 5, 10; „Domnul *a răspuns* lui Moise", Iș, 7, 1.

[25] Din cele trei citate, în două se păstrează „revenirea" (*„răspuns-a* Domnul lui Moise și *i-a zis*", Iș, 7, 1; *„a grăit* Domnul cu Moise și *a zis*", Iș, 14, 1), iar în unul este evitată („...au ieșit... și *au zis*", Iș, 5, 10).

[26] În favoarea ideii „adaosurilor" ulterioare vorbesc și acele precizări lipsite de legătură directă cu comunicarea anterioară, întîlnite — în toate variantele luate în discuție — mai ales la sfîrșitul unor *capete*: „Iară fiii lui Israil au mîncat mana 40 de ani; pînă au venit la pămînt lăcuit, pre mană au mîncat, pînă au venit la partea Finichii. *Iară gomor a zecea a trei vêdre era*", BB, Iș, 16, 35; „Și bărbați sfinți veți fi mie. *Și carnea prinsă de hiară să nu o mîncați, cînelui o aruncați pre ia*", *BB*, Is, 22, 31 etc. (în celelalte variante avute în vedere, diferențele față de BB sînt minime și vizează mai ales informația gramaticală).

țara Eghipetului și vor fi pre oameni și pre dobitoace rane de bășici mari întru oameni și întru dobitoace *în toată țara Eghipetului*", ms. 4389, Iș, 9, 8—9 ; „și va fi pulbere *pre tot pămîntul Eghipetului*, cum să fie zgaibe *în tot pămîntul Eghipetului* și în oameni și în dobitoace", PO, Iș, 9, 9 ; „și să se facă pulbere *peste tot pămîntul Egiptului* și vor fi pe oameni și pe vite răni și bășici fierbinți, în oameni și în vite, *în tot pămîntul Egiptului*", B. 1914, Iș, 9, 9 ; „și se va întinde ca un colb subțire *peste tot Egiptul*, care va stîrni pe oameni și pe dobitoace arsuri pricinuitoare de buboaie, *în toată țara Egiptului*", B. 1938, Iș, 9, 9 ; „și se va stîrni pulbere *în tot pămîntul Egiptului* și vor fi pre oameni și pre vite răni și bășici usturătoare, *în toată țara Egiptului*", B. 1968, Iș, 9, 9 (în alte locuri revine, la distanțe mici și cu schimbări minime de la o variantă la alta, pasajul *și vor face veșmîntul cel sfînt lui Aaron... cu care să-m preoțească mie*, BB, Iș, 28, 3—4 ș.a.m.d.). Alteori, însă, în variantele moderne — împreună cu care merge și PO — „adaosurile" nu mai apar : față de BB, ms. 45 și ms. 4389, unde revine aproape neschimbat *vei pune toate pre mîinele lui Aaron*[27], în PO, B. 1914, B. 1938 și 1968 pasajul avut în vedere se întîlnește — de asemenea cu diferențe de amănunt — o singură dată[28].

Trecînd peste **neexprimarea verbului copulativ din predicatul nominal**[29], o altă particularitate sintagmatică explicabilă prin originalul după care s-a făcut traducerea constă în **repetarea stereotipă a unor apoziții sau construcții apozitive**. Ne referim, pe de o parte, la unele apoziții ce determină nume de persoane reale sau imaginare, prin care se urmărește nu atît identificarea persoanelor respective, cît sublinierea „calităților" avute de acele persoane. În felul acesta, în memoria cititorilor și a adepților, numele

---

[27] „*Și vei pune toate pre mîinile lui Aaron* și pre mîinile fiilor lui și vei osebi pre dînșii, osebire naintea Domnului, *și vei pune toate pre mîinile lui Aaron*", BB, Iș, 29, 24 ; „*și vei pune toate pre mîinile lui Aaron* și pre mîinele fiilor lui, vei usăbi pre dînșii, usăbire înnaintea Domnului, *și vei pune toate pre mîinele lui Aaron*", ms. 45, Iș, 29, 24 ; *și să le pui toate pre mîinile lui Aaron* și pre mîinile feciorilor lui și vei usebi, osebi înaintea Domnului *Și vei pune toate pre mîinile lui Aaron*", ms. 4389, Iș, 29, 24—25.

[28] „Și *toate acestea pune pre mînule lu Aaron* și pre mînule feciorilor lui și înalță sus Domnului", PO, Iș, 29, 24 ; „Și *vei pune toate pe mîinile lui Aaron* și pe mîinile fiilor lui, spre aducere deosebită Domnului", B. 1914, Iș, 29, 24 ; „Și *pe toate acestea să le pui în mîinile lui Aaron* și în mîinile fiilor lui și să le legeni ca prinos legănat înaintea Domnului", B. 1938, Iș, 29, 24 ; „Și *să le pui pe brațele lui Aaron* și pe brațele fiilor lui, ca să le aducă, legănîndu-le, înaintea Domnului", B. 1968, Iș, 29, 24.

[29] Această particularitate apare uneori în toate variantele avute în vedere : „Și fiii lui Semeon — Iemuil și Iahim", BB, Iș, 6, 15 ; „Și fiii lui Simeon — Iemuil și Iamim", ms. 45, Iș, 6, 15 ; „Iar feciorii lui Simeon — Iemuil și Aod", ms. 4389, Iș, 6, 15 ; „Feciorii lu Semeon — Iamiel și Armin", PO, Iș, 6, 15 ; „Și fiii lui Simion — Iemuil, Iamin", B. 1914, Iș, 6, 15 ; „Și fiii lui Simion — Nemuel, Iamin", B. 1938, Iș, 6, 15 ; „Fiii lui Simion — Nemuel și Iamin", B. 1968, Iș, 6, 15. Alteori, însă, verbul copulativ este neexprimat doar în traducerile vechi, în cele moderne fiind introdus. De exemplu : „Dumnezeul tătîni-miu — ajutoriu mie", BB, Iș, 2, 23 ; „Dumnedzăul tătîne-miu — agiutor mie", ms. 45, Iș, 2, 23 ; „Dumnezeul tătîne-mieu — ajutor mie", ms. 4389, Iș, 2, 22 ; Dumnedzeul tătîni-mieu — agiutoriul mieu", PO, Iș, 2, 23, toate acestea în opoziție cu „Dumnezeul tatălui meu ajutor îmi *este* mie", B. 1914, Iș, 2, 23 ; (în B. 1938 acest pasaj lipsește) ; „Dumnezeul tatălui meu mi-*a fost* ajutor", B. 1968, Iș, 2, 23. Uneori, verbul copulativ (sau chiar predicativ) nu este exprimat într-un șir de propoziții, fie în toate textele, fie numai în cele vechi (vezi în acest sens, Iș, 6, 2—29, Iș, 27, 9—18 etc.).

persoanei în cauză este asociat în mod automat cu „calităţile" sale, ceea ce reprezintă un cîştig pentru dogmă: „Domnul Dumnezăul părinţilor noştri, *Dumnezăul lui Avraam şi Dumnezăul lui Isaac şi Dumnezăul lui Iacov*, m-au trimis cătră voi", BB, Iş, 3, 15 [30] (vezi şi Iş, 3, 6, Iş, 3, 16, Iş, 4, 5 etc.; pentru alte apoziţii repetate, cum ar fi aceea de pe lîngă **Iothór, socrul lui Moisi, popa din Madiam**, vezi variantele avute în vedere, Iş, 3, 1, 16 Iş, 18, 1 Iş, 18, 2 etc.). Că cei care au scris şi au modelat textul original erau foarte buni mînuitori de condei, care urmăreau nu numai să informeze, ci şi să cîştige pe cititor prin diverse procedee ce ţin de arta cuvîntului, rezultă şi din construcţiile complexe de la nivelul frazei — existente în toate variantele româneşti avute în vedere — în care o propoziţie apozitivă determină un „element" cu o anumită funcţie în regentă, funcţie pe care ar îndeplini-o propoziţia apozitivă dacă ar intra în legătură directă cu verbul-predicat al propoziţiei regente (şi nu în legătură mediată cu acesta, prin „elementul" cu o anumită funcţie invocat imediat mai sus) [31]. Există, astfel, propoziţii apozitive care determină un regent la origine de tip nominal, care uneori îndeplineşte funcţia de circumstanţial de cauză (**„pentru că şăd fără de lucru,** *pentru acêea* au strigat", BB, Iş, 5, 8) [32], iar alteori funcţia de circumstanţial de scop (*„pentru acêea* te-ai cruţat pînă acum, **ca să arăt întru tine vîrtutea mea**", BB, Iş, 9, 16) [33]; există şi propoziţii apozitive care determină un regent de tip verbal [34] cu funcţia de circumstanţial de mod („făcură *aşa* Móisi şi Aaron **dupre cum le-au poruncit lor Dumnezeu,** BB, Iş, 7, 20) [35] **ş.a.m.d.**

---

[30] Cu diferenţe de amănunt, pasajul apare şi în celelalte variante: „Domnul Dumnedzăul părinţilor voştri, *Dumnedzăul lui Avraam şi Dumnedzăul lui Isaac şi Dumnedzăul lui Iacov*, m-au trimis cătră voi", ms. 45, Iş, 3, 15; „Domnul Dumnezeul părinţilor noştri, *Dumnezeul lui Avraam, Dumnezeul lui Isaac, Dumnezeul lui Iacov*, m-au trimis la voi", ms. 4389, Iş, 3, 15; „Domnul Dumnedzeul părinţilor voştri, *Dumnedzeul lu Avraam, Dumnedzeul lu Isaac şi Dumnedzeul lu Iacov*, au tremes pre mine la voi", PO, Iş, 3, 15; „Domnul Dumnezeul părinţilor noştri, *Dumnezeul lui Avraam şi Dumnezeul lui Isaac şi Dumnezeul lui Iacov*, m-a trimis la voi", B. 1914, Iş, 3, 15; „Domnul Dumnezeul strămoşilor voştri, *Dumnezeul lui Avraam, Dumnezeul lui Isaac şi Dumnezeul lui Iacov*, m-a trimis la voi", B. 1938, Iş, 3, 15; „Domnul Dumnezeul părinţilor noştri, *Dumnezeul lui Avraam, Dumnezeul lui Isaac şi Dumnezeul lui Iacov*, m-a trimis la voi", B. 1968, Iş, 3, 15.

[31] Vezi şi finalul notelor 33 şi 34. În legătură cu faptul că aceste propoziţii sînt apozitive, vezi lucrarea citată în nota 15, p. 326 sqq.

[32] În celelalte variante, găsim: **„pentru că şed fără de lucru,** *pentru acêea au* strigat", ms. 45, Iş, 5, 8; **„că şăd fără de lucru,** *pentr-acêea* zic", ms. 4389, Iş, 5, 8; **„că numai ce-s leatnici,** şi *derept acea* strigă", PO, Iş, 5, 8; *„că şed fără de lucru, pentru aceea* strigă", B. 1914, Iş, 5, 8; **„pentru că sînt leneşi,** *de aceea* strigă", B. 1938, Iş, 5, 8; **„fiindcă sînt fără treabă,** şi *de aceea* strigă", B. 1968, Iş, 5, 8.

[33] *„...pentru acêea* te-ai cruţat tu pînă acum, **pentru ca să arăt întru tine vîrtutea mea**", ms. 45, Iş, 9, 16; *„pentru aceasta* te-ai cruţat pînă acuma, **ca să arăt cu tine tăriia mea**", ms. 4389, Iş, 9, 16; *„derept acea* iară am rădicat pre tine, **cum pre tine să-mi arăt puterea mea**", PO, Iş, 9, 16; *pentru* aceea ai fost cruţat pînă acum, **ca să arăt întru tine puterea** *mea*", B. 1914, Iş, 9, 16; *„de aceea* te-am lăsat să trăieşti anume, **ca să-mi arăt vîrtutea mea**", B. 1938, Iş, 9, 16. În B. 1968, prin lăsarea la o parte a regentului de tip nominal, propoziţia avută în vedere devine finală: „te-am cruţat **ca să-mi arăt puterea mea**", B. 1968, Iş, 9, 16.

[34] Vezi lucrarea citată în nota 15, p. 133, precum şi p. 276—277, nota 175, unde se discută în legătură cu *aşa cum, acolo unde* etc.

[35] *„...făcu aşa* Moisi şi Aaron, *după cum le porînci lor Domnul*", ms. 45, Iş, 7, 20; „făcu Moisei şi Aaron *aşa* **cum porunci lor Domnul**"; ms. 4389, Iş, 7, 20; „făcură *aşa* Moisi şi Aron, **cum poruncise lor Domnul**", PO, Iş, 7, 20; **„au făcut** *aşa* Moise şi Aaron,

§3. Din cercetarea comparativă a *Bibliei de la Bucureşti* (cartea a doua, *Ieşirea*) şi a unor traduceri mai vechi şi mai noi ale acestui text biblic, se poate desprinde, pe de o parte, ideea că, pentru a putea identifica particularităţile sintagmatice din BB, este necesar adesea ca cititorul modern să se plaseze în universul gîndirii şi limbii celor care au tradus acest text (vezi §1). Pe de altă parte, existenţa unor particularităţi sintagmatice în toate variantele cercetate (pasajele ininteligibile, construcţiile bumerang, neexprimarea verbului copulativ, repetarea stereotipă a unor apoziţii) se explică, probabil, prin originalul după care s-a făcut traducerea. Dacă acest fel de particularităţi apar numai în ms. 45 şi BB, atunci putem aprecia că aceasta reprezintă o probă că ms. 45 — al cărui autor va fi fiind Nicolae Milescu — „a trecut", cu modificări neesenţiale, în BB (vezi §2).

Universitatea „Al. I. Cuza" — Iaşi
Facultatea de Filologie

după **cum le-a poruncit lor Domnul"**, B. 1914, Iş, 7, 20; „Moise şi Aaron au făcut **aşa precum le-a porucnit Domnul"**, B. 1938, Iş, 7, 20. La fel cu pasajul avut în vedere în nota 31, şi aici în B. 1968 se înlătură regentul de tip verbal, astfel încît propoziţia în discuţie devine circumstanţială de mod: „au făcut Moise şi Aaron **cum le-a poruncit Domnul"**, B. 1968, Iş, 7, 20.

Scanned with OKEN Scanner

L'ELLIPSE DU REGIME PREPOSITIONNEL EN FRANÇAIS

PAR

VALENTINA AGRIGOROAIEI

1. L'une des manifestations les plus frappantes de la loi d'économie, qui marque le discours, s'avère être sans conteste l'ellipse [1]. Dans certaines situations de la communication, dans certains énoncés, il arrive au locuteur d'omettre tel élément d'une phrase, sans que pour autant le destinataire cesse de comprendre : c'est la compétence linguistique qui permet à ce dernier de suppléer, généralement sans faute, le(s) terme(s) effacé(s). On distingue une ellipse situationnelle et une ellipse grammaticale (J. Dubois : 183).

Sans prétendre à faire le tour du problème, nous rappellerons cependant deux attitudes, par trop radicales, des linguistes à l'égard de l'ellipse : s'évertuer à restituer à n'importe quel énoncé des membres qui y feraient défaut ou, bien au contraire, nier tout simplement l'ellipse. J. Lyons (1970 : 135) a clairement démontré qu'il faut se garder de confondre ce qui est *complet du point de vue du contexte* avec ce qui est *complet du point de vue strictement grammatical* (c'est nous qui soulignons).

L'ellipse se révèle être un rapport entre le niveau sous-jacent et l'énoncé [2]. Que le locuteur puisse faire son choix d'une forme elliptique ou non elliptique indique la nécessité de postuler une structure profonde commune. L'énoncé elliptique doit, donc, être considéré comme dérivant justement d'une telle structure-type.

Quant aux principes qui gouvernent l'ellipse et aux conditions qui l'autorisent, retenons pour le moment que celle-ci est généralement motivée pour des raisons de concision et de rapidité ; en même temps, la condition essentielle que le locuteur doit observer est d'assurer la possibilité d'un décodage facile et sans ambiguïté. Aussi l'ellipse se ramène-t-elle à une théorie de *l'économie de la communication.*

2. Sur le plan syntagmatique, la préposition apparaît comme un relateur intraphrastique qui relie à un terme régissant (A) un terme régi (B), ce dernier souvent appelé *régime prépositionnel :* par conséquent, A — prép — B

---

[1] Cf. notre article *Conceptul de economie lingvistică*, AUI, s. III, Lingvistică, XXIII, 1977, p. 3—9.

[2] Ch. Bally (1944 : § 245) la définissait ainsi : „Nous appelons ellipse la sous-entente dans la parole, à une place déterminée du discours, d'un signe figurant dans un contexte précédent ou suivant".

représente le contexte de ce relateur, au niveau de la langue. Cependant, à celui de la parole, qui se trouve sous l'emprise d'une double action — redondance et économie — il arrive bien souvent que chacun des trois éléments subisse un effacement. Il y a, par exemple, ellipse de A : [Traité] *De l'amour*, du relateur lui-même : *Il reviendra* [à la] *fin* [d'] *avril ;* ou encore, effacement du segment B : *Tu es pour ou contre* [ce projet] ? Dans ce dernier cas, l'ellipse est d'autant plus significative, vu que les liens entre la préposition et le terme subséquent sont plus intimes que dans le premier cas.

Signalé parfois dans la littérature de spécialité [3], cet aspect n'a pas joui d'une attention particulière. Nous considérons pourtant qu'il y a plus d'une raison pour en entreprendre l'étude.

3. Bien que la préposition soit, comme nous l'avons vu, un relateur intraphrastique, ce n'est guère à ce niveau que le décodage se réalise, dans le cas qui nous intéresse. Un énoncé tel : *Il est parti avec* est non seulement incomplet au point de vue grammatical (il ne saurait commuter, par exemple, avec un autre, tel : *Il est parti hier*), mais encore inintelligible en dehors d'un contexte situationnel ou linguistique. Par contre, dans :

(I) *Il a pris son manteau et est parti* AVEC (PR) ;

(II) *J'ai une collection superbe /.../ Voulez-vous la voir, et la maison* AVEC ? (Lenteric : 136—137) ;

(III) *Quant aux lunettes, c'est une protection et une habitude. J'ai commencé ma carrière* SANS, *j'ai passé mon temps à me prendre les pieds dans les fils sur la scène parce que je suis extrêmement myope* („Elle", n° 2054 : 150), l'usager a pu faire l'économie du segment B : c'est le niveau transphrastique qui garantit la compréhension du message. En obligeant le destinataire à se rapporter à ce qui a déjà été exprimé (*manteau, collection, lunettes*), l'ellipse du terme B constitue un facteur de cohésion.

Ce n'est donc pas sans raison que l'on a vu dans le relateur à „emploi absolu" un type de *substitut adverbial* [4], un signe autonome. Puisqu'il est généralement anaphorique, il apparaît surtout en fin d'énoncé (cf. supra,

---

[3] On en fait mention dans quelques grammaires, dictionnaires, divers autres ouvrages à caractère normatif du français. Ce phénomène est également signalé pour l'italien (M. Regula, J. Jerney, *Grammatica italiana descrittiva*, seconda edizione riveduta e ampliata, Francke Verlag Bern und München, 1975, p. 246—249 ; Mihaela Cârstea-Romaşcanu, *Gramatica practică a limbii italiene*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1980, passim), pour l'espagnol (Juan Alcina Franch, José Manuel Blecua, *Gramática española*, Editorial Ariel, Esplugues de Llobregat, Barcelona, 1975, p. 718—720, 832), pour le roumain (I. Iordan, *Stilistica limbii române*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1975, p. 253 ; *Gramatica limbii române*, Editura Academiei R.P.R., Bucureşti, 1963, vol. I, p. 332—333 ; P. Miclău, *Limbă şi gîndire*, AUB, anul XIV, 1965, p. 251), etc.

[4] La parenté de ces deux catégories lexico-grammaticales remonte aux temps les plus reculés : les prépositions de l'indo-européen sont, à leur origine, des adverbes de lieu. En ancien français beaucoup de ces morphèmes faisaient encore double emploi. C'est du XVIIe s. que date la répartition — somme toute spécieuse — entre la classe des adverbes et celle des prépositions. Les rapports entre les uns et les autres ont fait l'objet de vifs débats. La plupart des linguistes, en se plaçant au seul niveau de la parole, parlent de „prépositions adverbiales" ou d'adverbes à emploi prépositionnel. Pour H. Frei, „une préposition n'est autre chose qu'un adverbe transitivé, et, inversement, un adverbe une préposition intransitivée", pour Ch. Bally, „les adverbes sont des prépositions à régime implicite", tandis que R. L. Wagner affirme, avec raison — à notre opinion — que „la langue dispose d'un système adverbio-prépositionnel unique dont les termes sont différenciés dans le cas où la nécessité l'impose" (apud B. Pottier, 1962 : 197, pour lequel, il n'y a, *en langue*, qu'un seul morphème, la préposition, au sens large).

I, II, III) ; plus rarement, il peut fonctionner également comme un substitut cataphorique :

(IV) *On sent que les passions couvent, que la population a déjà pris parti* POUR *ou* CONTRE. *Et ce n'est pas pour ou contre le docteur Jave /.../* (Simenon, 1957 : 126).

Parmi les prépositions dont le régime peut être effacé, il y en a qui se rangent par paires antonymiques : AVEC SANS ; CONTRE POUR. Il faudrait encore préciser que c'est toujours l'un des membres de la paire, *avec* et, respectivement, *pour*, qui — de par leur fréquence d'occurrence même — a entraîné, analogiquement, l'emploi absolu de l'autre membre. Parfois, dans un même énoncé, l'effacement de l'élément B ne vise que le dernier terme de la paire antonymique :

(V) *Ça doit être une année à loups, a dit rapidement Maupas, il y a des années avec loups, des années* SANS, *ça dépend de leur idée aux loups /.../* (A. D. G. : 156).

D'autres fois, l'ellipse est double (cf. IV).

L'effacement du régime prépositionnel, s'il n'est pas compatible avec tous les relateurs, vise néanmoins des unités telles que : AVEC, ENTRE, POUR, SANS, SELON... et même des prépositions qualifiées généralement de très abstraites :

(VI) *C'est fait pour aider* À (Mauger : 392). Ce tour du français parlé familier, dont la paraphrase est „c'est fait pour faciliter les choses", nous permet de signaler une tendance à la lexicalisation du segment A (généralement un verbe) + préposition :

— être, aller, voter CONTRE „s'opposer à" ;
— être POUR „adhérer", „être partisan de" ;
— c'est SELON „cela dépend des circonstances", „peut-être" :

(VII) *Je vous reverrai avant mon départ ?... C'est* SELON (Dumas, apud PR) ;

— *les jours* SANS *et les jours* AVEC, syntagme qui rappelle les restrictions en matière d'alcool et de viande durant les années 1939—1945 (PR). Seul ce repère historique en permettra le fonctionnement et, partant, le décodage exact.

On rencontre même des cas de substantivation :

(VIII) *Je vous demande de réfléchir avant de répondre, de peser le* POUR *et le* CONTRE (Simenon, 1968 : 224).

4. Taxé d'habitude de (très) familier, le phénomène qui nous intéresse représente, à des degrés différents, un relâchement de la parole. L'ellipse du terme B de la relation ne semble „admise" qu'entre certaines limites. Pour les défenseurs du bon usage, le tour passe pour acceptable en général, pourvu que le nominal qui subit l'ellipse ait le trait [-animé] ; il peut être [± concret] :

(IX) *Heureusement, le malingre prof échappe aux cornes effilées du bestiau et reste coincé* ENTRE (San A : 331) ;

(X) *La gloire est soumise à des lois de perspective. Impossible de tricher* AVEC (Cocteau, apud Grevisse : 962).

À l'ellipse du nominal [+animé], pourtant attestée dans la langue courante et dans le registre littéraire qui la reproduit[5] :

[5] Selon PR il s'agit là d'un régionalisme familier : *Tu viens avec ? avec moi* (p. 127).

(XI) *Que le diable t'emporte et mai* AVEC (Musset, apud Colin : 63), on recommande le tour où un pronom personnel tonique est subséquent au relateur :

(XII) Pierre rentre ce soir ; elle reviendra *avec* lui ?

Certains emplois „absolus" des relateurs passent pour extrêmement rares : (XIII) *Des livres en perspective linéaire, les fameux dictionnaires Larousse* PARMI, *garnissaient des rayons de bois* (Aymé, apud Colin : 526) ; d'autres sont qualifiés de populaires : *c'est fait, c'est prévu* POUR (PR) ou d'archaïsants : *c'est* SELON (Colin : 687).

Tout en consignant les hésitations des grammairiens et des lexicographes à consacrer tel tour et à en châtier tel autre, force nous est de reconnaître avec F. Brunot (1965 : 411) qu' „il n'est guère possible de marquer ici où commence l'usage légitime".

5. *En guise de conclusion.*

Lorsqu'une préposition s'emploie de manière absolue, c'est la relation elle-même qui se mue en objet de représentation, devenant en quelque sorte terme de phrase : la contiguïté du contexte antérieur et le caractère pregnant de la situation maintiennent présent à l'esprit le terme B de la relation de subordination. Le niveau transphrastique, dans le décodage de tels énoncés, acquiert ainsi un rôle de premier ordre.

L'ellipse se justifie par la principale raison qu'elle répond aux besoins communicatifs des interlocuteurs ; c'est l'esprit d'abréviation, parfois également le désir de contourner la répétition qui poussent ces derniers à effacer le régime de telle préposition.

Ce phénomène est favorisé par certaines tendances dont témoigne la syntaxe du français : les constructions segmentées et la résistance à l'emploi des formes toniques du pronom personnel après une préposition, lorsque le référent du substitut est [-animé].

L'ellipse en question est généralement caractéristique du registre familier et populaire du français ; mais dans le cas de la préposition *avec* (son origine adverbiale n'y est, sans doute, pas étrangère), l'effacement du terme B représente un fait extrêmement fréquent dans la langue courante de nos jours.

Notes bibliographiques et références littéraires

Bally, Ch. (1944), *Linguistique générale et linguistique française*, Berne, Francke, 2e édition.
Brunot, F. (1965), *La pensée et la langue*, IIIe edition revue, Masson et Cie, Paris.
Colin, J.1P. (1970), *Nouveau dictionnaire des difficultés du français*, Hachette-Tchou, Paris.
Dubois, J. et al. (1973), *Dictionnaire de linguistique*, Larousse, Paris.
Grevisse, M. (1975), *Le Bon Usage*, Xe éd. revue, Duculot, Gembloux.
Lyons, J. (1970), *Linguistique générale. Introduction à la linguistique théorique*, Paris.
Mauger, G. (1968), *Grammaire pratique du français d'aujourd'hui*, VIe éd. revue, Paris.
Pottier, B. (1962), *Systématique des éléments de relation. Etude de morphosyntaxe structurale romane*, Klincksieck, Paris.
PR (Le Petit Robert), *Dictionnaire alphabétique & analogique de la langue française* par Paul Robert, Société du Nouveau Littré, Paris, 1968.

A.D.G., *Quelques messieurs trop tranquilles*, Gallimard Paris, 1975.
Lenteric, B., *La nuit des enfants rois*, Edition No 1/ Olivier Orban, 1981.
San Santonia, *Les vacances de Bêrurier*, Editions Fleuve Noir, 1969.
Simenon, G. (1957), *Maigret s'amuse*, Presse de la Cité, Paris.
Simenon, G. (1968), *Maigret hésite*, Presses de la Cité, Paris.
* * * „Elle" no 2054, 20 mai 1985.

Universitatea „Al. I. Cuza" — Iași
Facultatea de Filologie

Scanned with OKEN Scanner

INTENSITATE vs *INTENSIV* ÎN FRANCEZA CONTEMPORANĂ

DE

MARIOARA GHEORGHIU

Dacă i-am da crezare lui René Georgin (1963), şi îi dăm, trăim cu toţii în plin secol al hiperbolei. Adjectivul calificativ, dar şi adverbul sînt primele specii gramaticale afectate de această „maladie hyperbolique". Prea gramaticalul „très" este înlocuit cu o serie întreagă de adverbe în „-ment", pitoreşti şi suculente, care au menirea de a exprima ideea prea bine cunoscută de superlativ absolut. Să nu mai vorbim de limbajul reclamei publicitare care trăieşte exclusiv sub semnul gigantismului, cum o remarca deja A. Meillet în 1931 : „La langue de la réclame, qui, de par ses exigences propres, recourt le plus possible à des procédés expressifs, et qui ne s'embarrasse guère du soin de respecter une tradition que beaucoup de ceux qui la manient mal et ne se soucient pas de respecter, va jusqu'à dire : *Cet article est très mode* 1931 : 49). Aceasta se datorează faptului că fiecare din noi manifestă tendinţa de a deplasa expresia afectivă către limitele extreme ale intensităţii. Exagerarea îşi are raţiunea ei de a fi în tendinţele naturale şi sociale ale limbii vorbite unde tinde spre absolut.

Sub influenţa mijloacelor mass-media, impresionante la ora actuală, locutorul comun se află într-o căutare continuă de noi cuvinte şi expresii mai puternice decît cele deja existente în gramatica limbii sale care devin veritabile instrumente de intensificare pentru că, şi în cazul intensităţii, procedeele de exprimare sînt supuse fenomenului de uzură.

Confundată multă vreme cu ideea de „mise en relief" sau „mise en vedette", noţiunea de intensitate, expresia ei în limba franceză cît şi realizarea ei în discurs este destul de delicată. Ch. Bally remarca : „Rien de plus vaste, d'ailleurs, et, il faut le dire, de plus élastique que cet aspect de la mesure ou aspect quantitatif" (1951 : 170). Dificultatea de a o defini rezidă în primul rînd în posibilităţile multiple de a reda o noţiune atît de generală, şi uneori atît de greu de surprins precum intensitatea. În cazul intensităţii mai mult ca în orice altă categorie este foarte greu, dacă nu chiar imposibil, de a stabili o limită tranşantă între aspectul intelectual şi cel afectiv. De exemplu în : elle est *extrêmement jolie*, caracterizarea este realizată într-un mod pe cît de afectiv pe atît de intelectual, pe cîtă vreme în : elle est *jolie à croquer* avem de a face cu un caz de exagerare familiară

în care doza de afectivitate este foarte mare. De aici decurge şi dificultatea de a distinge în planul conţinutului între ce este şi ce nu este intensitate. Iată de ce ne-am propus să operăm dihotomia anunţată în titlul lucrării INTENSITATE — noţiune generală şi INTENSIV — realizarea intensităţii prin mijloace lingvistice (dar şi extralingvistice). Este de remarcat faptul că modelele furnizate de limbă nu acoperă intensivul în totalitatea sa. El nu se defineşte deplin decît într-un consens pragmatic. Intensivul ca marcă a intensităţii este destul de greu de surprins şi de clasificat avînd în vedere diversele nivele de limbă în care se manifestă.

Pentru a ajunge la o definiţie cît de cît satisfăcătoare a intensităţii şi a mijloacelor ei de realizare — intensivele — am vrea să trecem în revistă cîteva din opiniile întîlnite în literatura de specialitate consultată. Nu vom aminti aici tot materialul parcurs întrucît, în afara tezelor de doctorat care au prezentat fenomenul intensităţii într-un mod mai mult sau mai puţin direct, numeroasele articole pe care le-am reperat, în paginile revistelor de lingvistică, tratează despre unul sau mai multe procedee intensive izolat.

Teza lui M. Hultemberg *Le renforcement du sens des adjectifs et des adverbes dans les langues romanes*, Upsal, 1903, limitează studiul intensităţii = „exagerare" la exprimarea ei în cadrul adjectivului şi adverbului pe care o urmăreşte în limbile romanice şi în toate perioadele istoriei limbii franceze. Clasificarea construcţiilor intensive este realizată plecînd de la ideea predominantă în momentul creării expresiei. Adoptînd acest principiu, el distinge şase grupuri de intensive : de cantitate, de limită, de consecinţă, de comparaţie, de calificare şi intensivele pure (fraza exclamativă). Concepîndu-şi teza ca un studiu comparativ şi istoric, autorul s-a lăsat antrenat mai mult de evoluţie decît de sistem.

Avînd ca punct de plecare dihotomia *intensitate obiectivă* vs *intensitate subiectivă*, operată de Ch. Bally, Christiane Berthelon întocmeşte în teza sa intitulată *L'expression du haut degré en français contemporain. Essai de syntaxe affective* in „Romanica Helvetica", vol. 50, Berne, Francke, 1955, inventarul construcţiilor prin care se realizează „le haut degré" în sincronie. Cele două secţiuni pe care le operează autoarea în interiorul acestui „haut degré" corespund celor două tipuri de mijloace de intensificare : extralingvistice (intonaţia) şi sintactice. Interesul autoarei se opreşte numai la exprimarea intensităţii „forte" sau „haut degré", fără nici o preocupare de ierarhizare. Christiane Berthelon exclude de la bun început din analiză posibilitatea aplicării intensităţii la cantitate distingînd net între cantitate „qui s'évalue par commensuration mathématique, objective" şi intensitate „qui ne se traduit pas par les chiffres" ori, nimic mai iluzoriu decît a încerca să trasezi frontiere între intensiv şi cantitativ * întrucît în planul expresiei intensitatea este însoţită de o apreciere dimensională, cantitativă, cum remarca B. Pottier (1962).

De cele mai multe ori însă, intensivul se află înglobat în procedeele de „mise en relief", ca în teza de doctorat aparţinînd cercetătoarei elveţiene Marie Louise Müller-Hauser, intitulată *La mise en relief d'une idée en*

* Este suficient să ne gîndim la superlativul absolut pentru a ne da seama de justeţea celor afirmate. Ca un argument în plus, franceza contemporană ne oferă un număr destul de mare de exemple de cantitative numerice devenite adevărate simboluri ale intensităţii, ca de exemplu : „s'en moquer comme de l'an 40" (cf. A. Dauzat, 1945 ; B. Pottier, 1946).

français moderne in „Romanica Helvetica", vol. 21, Genève, 1943. Or, dacă avem în vedere ceea ce considera Vendryès „mise en relief" : „Tantôt on lance un mot, un membre de la phrase en avant de la phrase, quitte à la reprendre ensuite au moyen d'un élément morphologique, particule ou pronom ; tantôt on le rejette à la fin, on rompt brusquement le lien de la phrase, dont la seconde moitié repart sur un nouveau plan, sans aucun rapport avec la première" (1939 : 177), și ceea ce se consideră „mise en relief" de la el încoace, acest procedeu se înscrie într-un anumit tip de comunicare verbală, emfatică, de insistență, de „mise en focus" sau „topicalisation" după expresia transformaționiștilor. Ca și în cazul intensității, o emoție puternică pe care vorbitorul vrea s-o comunice interlocutorului său îl obligă la o selecție a mijloacelor lingvistice capabile să-i traducă sentimentele. Consecința este că structurarea sintactică a enunțului referențial este „brisée". Acest fenomen ține în ultimă analiză de construcție, de ordinea cuvintelor în frază. Vorbitorul izolează elementul pe care vrea să-l transforme în punct de plecare al enunțului său (*le thème* sau *topique*) prin diferite mijloace :

— *l'extraposition*, realizată prin deplasarea la începutul sau la sfîrșitul frazei a elementului și reluarea lui prin pronominalizare ;

— *la prédication* (*le clivage*) — cu ajutorul prezentativelor c'est... qui, c'est... que și, în sfîrșit, prin

— *isolants emphatiques* de tipul *voici, voilà, quant à, pour ce qui est de, en ce qui* (*me et variantes*) *concerne*, etc. Emfaza reprezintă o modalitate de mesaj.

Lucrarea menționată mai sus depășește cu mult cadrul emfazei atacînd și intensitatea realizată prin accentul de insistență, repetiția intensivă, comparativul cu valoare intensivă (superlativă) și intensivele exclamative. Dacă există interferență între intensitate și „mise en relief" nu există identitate, fiindcă intensivul este mai degrabă un instrument lingvistic cu care este investită limba și care exprimă limita unei noțiuni, în timp ce „la mise en relief" reprezintă un tip de mesaj referențial, a cărui topică este distrusă de un sentiment, și deci colorat de afectivitate. Nu este mai puțin adevărat însă că afectivitatea reprezintă un numitor comun între intensitate și „mise en relief".

Nu în aceste teze pe care le-am semnalat aflăm definiția intensității ci la Ch. Bally. Pentru lingvistul genevez, noțiunea de intensitate reprezintă o categorie generală aplicată tuturor obiectivelor percepțiilor noastre : „Prise dans son acception la plus large, cette notion est impliquée dans toute comparaison de faits de langage à condition qu'on comprenne sous le terme d'intensité toutes les différences qui se ramènent à une mesure de la quantité, de la grandeur, de la valeur, de la force, etc. ; peu importe qu'il s'agisse de représentations concrètes ou de concepts abstraits" (1951 : 170).

Încercînd să delimităm noțiunea de intensitate atingem implicit sfera intensivului. Referindu-se la intensitatea la adjective, autorii gramaticii Larousse subliniază raportul intensitate-intensiv : „La notion d'intensité s'exprime en français par des procédés nombreux et variés. Les uns relèvent de la stylistique, les autres constituent un système morphologique analogue pour l'adjectif à ce qu'est pour le verbe la conjugaison" (J.-Cl. Chevalier, C. Blanche-Benveniste, M. Arrivé, J. Peytard, 1971 : 197). Tocmai acestor procedee

numeroase şi variate, expresie a intensităţii, pe plan lingvistic atribuim eticheta de intensive.

După opinia lui H.-Vidal Sephiha (1970 : 104—119), orice trecere de la sensul propriu la sensul figurat se însoţeşte întotdeauna de o *intensificare* indiferent de rezultat care poate fi meliorativ sau peiorativ :

Sens propre —INTENSIFICATION→ Sens figuré.

Intensificarea reprezintă un „renforcement" (p. 116) în cadrul discursului care se poate realiza cu ajutorul mijloacelor extralingvistice (gest, fonologie expresivă) şi a celor lingvistice pe care le numim „marqueurs d'intensité" (sau mai bine zis le-am numi).

Aria de manifestare a intensivelor este foarte întinsă. Franceza contemporană înregistrează numeroase procedee gramaticale (prefixe ca *archi* — în limba familiară, *extra* — în limbaj comercial, *super-* — în cel tehnic şi jurnalistic, *ultra* — în limbaj tehnic şi politic, *sur* — şi *sous* — în lexicul economic, *hyper* — şi *hypo* — în lexicul medicinei şi psihologiei sau adverbe ca *bien*, *fin*, *fort*), procedee lexicale ca de exemplu opoziţia pozitiv vs superlativ absolut în serii sinonimice : laid/affreux/abominable cît şi mijloace expresive al căror inventar este mereu deschis către elemente noi. Amintim doar în treacăt numărul mereu crescînd de adverbe în *-ment*, adjectivele exclamative, folosirea articolului nehotărît în construcţii eliptice, repetiţia adjectivului, adverbului sau verbului sau a cuantificatorului etc. Intensivele, deşi dispersate în toată gramatica limbii franceze, aparţinînd categoriilor gramaticale diverse au în comun o anumită forţă percutantă care rezultă dintr-o depăşire virtuală sau reală. Este intensiv „Tout ce qui est étrange, curieux, inordinaire, extraordinaire, inaccoutumé, insolite, hors norme, énorme, etc. (ibidem : 116). Prin urmare, am putea defini intensivul, sau mai bine zis intensivele ca un evantai de procedee de care dispune limba şi pe care vorbitorul le selectează în momentul comunicării pentru a transmite interlocutorului o impresie puternică sau un sentiment.

Intensitatea se relevă prin intuiţie întrucît fiecare din noi dispune de criterii după care apreciază lucrurile. Locutorului îi incumbă sarcina de a opera o selecţie între expresiile puse la îndemîna sa de limbă, în funcţie de context şi situaţia de comunicare pentru că el nu scapă niciodată din vedere impresia pe care o va produce sau trebuie s-o producă asupra interlocutorului. Se ajunge astfel la un fel de „tîrguială", fiecare din protagonişti încercînd să-l impresioneze pe celălalt într-un grad mai mare. Acest proces a fost surprins şi foarte plastic redat de Jules Morouzeau (1963 : 12).

Supuse în permanenţă unui proces de degradare, intensivele sînt înlocuite cu altele care poartă marca noutăţii. Uzura şi înnoirea constantă este ceea ce asigură de fapt intensivelor pitoresc şi prospeţime. De aceea acest fenomen al intensităţii îmbracă forme dintre cele mai variate şi devin de o întrebuinţare aproape nelimitată.

Am putea deci conchide că *intensitatea* reprezintă o categorie generală care corespunde tendinţei de exagerare proprie fiecărui vorbitor şi care se realizează la nivelul discursului prin *intensive* — instrumente gramaticale puse la dispoziţia vorbitorului de către limbă sau procedee extralingvistice.

După cum știm, calitatea este inerentă conceptului dar de îndată ce introducem noțiunea de „grad" (de comparație sau de intensitate) avem de a face cu o variație cantitativă a calității care se realizează prin cuantificare.

Din punct de vedere logic, elementele caracterizării se acordă cu elementul determinat pe cîtă vreme cuantificatorii se află în raport de recțiune față de determinant :

livres *intéressants* vs livres *très* intéressants.

În toate cazurile de caracterizare intensivă există cuantificare. Dacă în cazul *comparației* cuantificarea este *explicită*, exprimînd raporturi cantitative între două obiecte sau două procese avînd la bază o calitate comună, în cazul *intensității* cuantificarea este *implicită* raportînd aprecierea obiectului, a calității sau a procesului la o constantă considerată normă într-o situație dată. Ea poate fi ascendentă sau descendentă și nu poate fi limitată la superlativul absolut întrucît ea comportă atîtea eșaloane intermediare de la zero la infinitul lingvistic exprimate prin procedeele cele mai diverse dintre care unele au fost sistematizate de G. Gougenheim.

BIBLIOGRAFIE

Bally, Ch., 1951. — *Traité de stylistique française*, 3e éd. Klincksieck, Paris.

Chevalier, J.-Cl., Blanche-Benveniste, Arrivé, M., Peytard, J., 1971. — *Grammaire Larousse du français contemporain*, Larousse, Paris.

Dauzat, A., 1945. — *L'expression de l'intensité par la comparaison*, in *Le français moderne* no. 3—4.

Georgin, R., 1963. — *L'inflation du style*, Ed. Sociales, Paris.

Gougenheim, G., 1962. — *Système grammatical de la langue française*, d'Artrey, Paris.

Marouzeau, J., 1963. — *Aspects du français*, Masson, Paris.

Meillet, A., 1931. — „Cet article est très mode", in *Revue de Philologie française*, t. XLIII

Pottier, G., 1946. — „Nombres symboliques d'intensité" in *Le français moderne*, no. 3.

Pottier, B., 1962. — *Systématique des éléments de relation*, Klincksieck, Paris.

Sephiha, H.-V., 1970. — „Introduction à l'étude de l'intensif" in *Langages*, no. 18.

Universitatea „Al. I. Cuza" — Iași
Facultatea de Filologie

EXPRIMAREA GENULUI ÎN LIMBILE ENGLEZĂ ŞI ROMÂNĂ

DE

CALINA GOGALNICEANU

Metoda analizei contrastive, aplicată cu succes de mai mult timp în cercetarea şi predarea limbilor străine, se bazează pe existenţa unor universalii lingvistice, care asigură fondul comun de la care se poate înţelege atît limba sursă cît şi cea ţintă, facilitînd învăţarea acesteia din urmă. N. Chomsky [1] arăta că progresul în lingvistică constă în descoperirea unor trăsături ale limbii reductibile la proprietăţi universale şi care se explică în termeni formali.

Genul este o categorie universală, care exprimă distincţia din realitate între animate şi inanimate, iar în cadrul animatelor, existenţa unor fiinţe de sex masculin şi a unora de sex feminin. Prin urmare, genul are un conţinut semantic cu originea în această opoziţie şi forme specifice de manifestare în planul expresiei, diferite de la o limbă la alta. În limba engleză genul este o categorie „covert" (B. Whorf) [2], marcată morfologic şi sintactic, caracterizată printr-o corespondenţă aproape perfectă cu genul natural, avînd un număr redus de mărci formale în etapa actuală a limbii.

În limba română organizarea conţinutului semantic al genului gramatical se bazează pe genul natural, dar prezintă numeroase neconcordanţe la acest nivel. În planul expresiei se manifestă prin desinenţe, prin specificul folosirii articolului sau prin intermediul contextului sintactic în care intră termenii marcaţi de această categorie gramaticală. Astfel, în cele două limbi genul gramatical reflectă opoziţia masculin/feminin/neutru la substantive. Atunci, însă, cînd se ia în consideraţie, la substantiv, folosirea anforică a pronumelui personal sau a pronumelui relativ, unii lingvişti indică mai multe clase de gen în limba engleză contemporană: Ch. Hockett [3] şi Barbara Strang [4] — 4 clase, R. Quirk et al. [5] — 10 clase, L. Levitchi [6] — 4 clase. Şi pentru limba română s-au făcut unele încercări de a grupa sub-

---

[1] Chomsky, N., *Aspects of the Theory of Syntax*, MIT Press, Cambridge, Massachussets, 1965.

[2] Whorf, B., *Grammatical Categories*, in *Syntactic Theory*, ed. D. Crystal, Penguin Modern Linguistic Readings, 1972, pp. 103—115.

[3] Hockett, Ch., *A Course in Modern Linguistics*, New York, 1968.

[4] Strang, Barbara, *Modern English Structure*, London, 1962.

[5] Quirk, R., et al., *A Grammar of Contemporary English*, London, 1972.

[6] Levitchi, L., *Limba engleză contemporană*, Bucureşti, 1970.

stantivele în mai multe clase de gen ; astfel, S. Marcus[7] distinge 8 subclase cu posibilitatea de a se găsi și altele folosindu-se de criterii sintagmatice. În ambele limbi opoziția de gen se realizează a) la nivel lexical și b) la nivel gramatical.

a) Genul în limbile engleză și română se exprimă prin cuvinte diferite desemnînd substantive ce aparțin masculinului sau femininului : *brother-sister, frate-soră.*

b) În ambele limbi există sufixe prin care se face distincția de gen : *author-authoress, autor-autoare.* În limba engleză un număr de substantive sînt considerate a fi de genul comun deoarece desemnează ambele sexe, exprimarea genului la aceste substantive se poate face prin anumite cuvinte specializate în acest sens, cum ar fi substantivele : *man-woman, boy-girl,* adjectivele : *male-female,* pronumele : *he-she.*

Am putea include în aceeași categorie a mărcilor gramaticale de gen cîteva adjective folosite fie numai cu substantive masculine : *afemeiat, anofel, handsome,* fie numai cu feminine : *arteziană, buxom, pregnant.* Aceste adjective devin marcă de gen pentru substantivele englezești de gen comun : *neighbour, friend, enemy* etc. Opoziția *Animat/Inanimat* se reflectă pe plan gramatical în cele două limbi prin opoziția *MF/N,* neutrul în majoritatea cazurilor include substantive care numesc inanimate. În limba română, substantivele care denumesc inanimate, neutrele, au la plural desinențele *-e, -i* și cel mai frecvent și caracteristic pentru acest gen *-uri.* Din punct de vedere sintactic neutrele românești se opun la singular femininului, avînd morfem de masculin, iar la plural masculinului, unde au morfem de feminin. Această corelație se reflectă și în acordul cu determinanții substantivali.

În limba engleză, neexistînd desinențe specifice pentru gen, substantivele care denumesc inanimate sînt înlocuite prin pronumele personal neutru *it.* Folosirea anaforică a acestui pronume corespunde cu ceea ce numește O. Jespersen[8] „neutrul conceptual", care se deosebește de „neutrul concret" sau „specific" folosit în expresii de tipul : *it rains, to lord it.* Sintactic, opoziția *Animat/Inanimat* este evidentă în întrebuințarea pronumelui relativ *who* numai pentru substantivele care desemnează animate. În cazul pronumelor *which* și *that* opoziția este neutralizată, aceste pronume pot fi folosite atît pentru animate cît și pentru inanimate ; același lucru se întîmplă și în cazul formei *whose* de genitiv a pronumelui *who :*

The boy *who* is here...
which
that
The boy *whose* mother is here.
The table *that* is here.
which
The table *whose* legs are broken.

Aceeași opoziție se reflectă și în modalitatea de construire a cazului genitiv, care la substantivele care numesc animate are forma sintetică *'s*

[7] Marcus, S., *O analiză sincronică a genului gramatical,* SCL, 1962, nr. 3, pp. 337—351.
[8] Jespersen, O., *The Philosophy of Grammar,* London, 1948.

(*the boy's eyes*), iar la cele care se referă la inanimate construcţia prepoziţională cu *of* (*the window of the house*).

Pentru limba engleză, exprimarea genului prin referinţă pronominală are o importanţă deosebită, datorită numărului redus de mărci formale caracteristice acestei categorii. În acest sens, Madleine Mathiot [9] arată că opoziţia *Uman/Non-uman* se reflectă în folosirea pronumelor, *he, she* pentru fiinţe umane şi *it* pentru inanimate. *It* este termenul nemarcat al opoziţiei deoarece se referă la substantive cu trăsătura [-Uman], dar şi la cele cu „statut ambiguu" cum ar fi : *baby, alien, ghost*. Opoziţia „overt" *Uman/Non-uman* se bazează pe distincţia „covert" (+Raţiune/ -Raţiune].

În majoritatea lucrărilor de specialitate termenii corelativi din cadrul categoriei genului sînt consideraţi masculinul, femininul şi neutrul atît în limba engleză cît şi în limba română. Diferenţa esenţială dintre cele două limbi constă în faptul că la substantivele româneşti genul se exprimă prin desinenţe şi articol, în timp ce la substantivele englezeşti exprimarea acestei categorii se face de regulă sintactic. Comun celor două limbi este manifestarea contextuală a genului. Astfel, în cadrul acordului, genul se manifestă la determinanţii substantivului românesc : adjectiv, articol, avînd un caracter formal de reiterare a informaţiei de gen, număr şi caz conţinută de substantiv. În limba engleză, acordul dintre un substantiv şi un adjectiv posesiv, precum şi posibilitatea ca substantivul să fie înlocuit printr-un pronume personal, posesiv sau emfatic de persoana a III-a singular sînt modalităţile contextuale de exprimare a genului.

În termenii folosiţi de M. Mahtiot opoziţia „overt" „female/non-female" se bazează pe distincţia [± Capabil de a da naştere]. Această opoziţie se reflectă în genul referenţial (pronominal) în ambele limbi, dar are o importanţă mai mare în limba engleză. Genul manifestat prin referinţă pronominală cunoaşte unele aspecte specifice în limba engleză în enunţurile cuprinzînd personificări, situaţii în care trăsătura [+ Uman] nu este luată în considerare, sau cînd se inversează sexul fiinţei desemnate de substantiv, datorită unor motivaţii subiective.

În limbajul literar, în special în poezie, pentru substantivele care desemnează inanimate se folosesc pronumele personale de masculin şi feminin *he, she*. Conform tradiţiei literare şi influenţei genului din limba latină, substantivele care desemnează pasiuni puternice, acţiuni violente, nume de rîuri, munţi etc., sînt personificate devenind masculine, iar cele care denumesc sentimente, trăsături de caracter negative, aspecte din natură, noţiuni abstracte, nume de ţări, universităţi, arte, ştiinţe, etc. sînt feminine.

În limba engleză colocvială (M. Mathiot) [10] există substantive care numesc inanimate şi se comportă ca şi cum ar desemna animate, ca rezultat al unui proces de „upgrading", indicînd o atitudine pozitivă din partea vorbitorului, interesul acestuia, participarea sa afectivă. Alteori, substantivele care denumesc fiinţe umane se comportă în limbă ca şi substantivele care numesc inanimate, implicîndu-se o atitudine negativă din partea vorbitorului, lipsa sa de interes, dispreţul — „downgrading".

„This *car* of mine is rather old, but *she is working*" (upgrading).

---

[9] Mathiot, Madleine, *Referential Gender in American English : Who is sexist ?* 74th Annual Meeting of the AAA in San Francisco, 1975.

[10] Mathiot, M., *op. cit.*

„I can understand why they took my silverware. But why did *it* take my piggy bank" (*it* se referă la *robbers*) (downgrading).

Așa după cum am mai arătat, aceste schimbări de gen sînt determinate de cauze subiective, emoționale, confirmînd importanța „contextului situațional" (J. R. Firth) [11] în care are loc actul vorbirii.

În încercarea pe care am întreprins-o de a evidenția asemănările și deosebirile legate de modalitățile de exprimare a genului din limbile engleză și română ne-am îndreptat atenția spre scopuri didactice și, ca atare, credem că în procesul de predare ar trebui să se folosească, în cadrul unor exerciții adecvate, situațiile în care genul se manifestă similar în cele două limbi și, apoi, să se familiarizeze vorbitorul de limbă română cu particularitățile genului din limba engleză. În predarea genului din limba engleză vorbitorii de limbă română trebuie să conștientizeze faptul că această categorie se exprimă nu prin desinențe ca în limba română, ci în context unde referința pronominală este relevantă ca marcă a acestei categorii. Subliniem faptul că genul poate fi considerat o categorie gramaticală de tip „covert" în limba engleză contemporană și în felul acesta vorbitorul de limbă română este plasat într-o realitate lingvistică similară celei din limba bază. Formele specifice de manifestare a genului din limba engleză pot fi însușite de români prin exerciții care să clarifice și să fixeze genul substantivelor de gen comun, al substantivelor nume de animale, la care criterii de mărime sau atitudinea vorbitorului determină exprimarea lingvistică a sexului, al substantivelor folosite personificat în textele operelor literare. Pentru acestea din urmă stabilirea genului este facilitată de grupările acestor substantive în clasa masculinului sau femininului care se găsesc în gramaticile limbii engleze.

Universitatea „Al. I. Cuza" — Iași
Facultatea de Filologie

[11] Firth, J. R., *Papers in Linguistics, 1934—1951*, London, Oxford University Press, 1951.

II. SEMIOTICĂ-POETICĂ

EXPRESIE ȘI SENS

ÎN STRUCTURA TEXTULUI LITERAR

Scanned with OKEN Scanner

SEMIOZA INFINITĂ ŞI STATUTUL DISCURSULUI LITERAR

DE

MARINA MUREŞANU-IONESCU

După cum se ştie, sistemul logico-filozofic al lui Ch. S. Peirce a furnizat numeroase jaloane semioticii moderne şi, de aici, modele productive, cu precădere în domeniul lingvisticii. Explicaţia stă în faptul că deschiderea şi caracterul plural sînt înscrise în însăşi logica sistemului lui Peirce. Gradul său ridicat de generalitate nu exclude rafinamentul nuanţelor ci, dimpotrivă, îl garantează.

În cercetarea literară, modelul peircian nu a pătruns pînă în prezent decît fragmentar şi mai ales prin preluarea singulară a unor noţiuni sau termeni puţin rupţi de logica ansamblului. În afară de frumoasa carieră a iconicului, în ultimele decenii, mai ales datorită lucrărilor Grupului μ şi ale lui Ivan Fonágy, nu se pot cita decît încercări izolate, mai cu seamă pe teren francez, ale adepţilor sau traducătorilor şi comentatorilor textelor lui Peirce : G. Deledalle (în colaborare cu J. Réthoré), *Analyse d'un texte: „Signe" d'Apollinaire*, în *Théorie et pratique du signe*, Payot, 1979 ; C. Buzzy, *Application au théâtre : analyse sémiotique de la „Brouette du vinaigrier"*, L.-S. Mercier, 1775", în articolul colectiv *La sémiotique phanéroscopique de Carles S. Peirce* in „Langages", 58/1980. M. Riffaterre a propus o exploatare literară a noţiunii de interpretant, în relaţie cu ideea de intertextualitate : *Sémiotique intertextuelle : l'interprétant* in „Revue d'esthétique", 1—2/1979 şi *La trace de l'intertexte* in „La Pensée", 215/1980 ; de asemeni, în unele capitole din volumul *Sémiotique de la poésie*, Seuil, 1983.

În cele ce urmează, vom propune o fructificare posibilă a noţiunii peirciene de interpretant în raport cu statutul discursului literar conceput în globalitatea sa.

Noţiunea de interpretant este, în semiotica lui Peirce, una dintre cele mai delicate şi mai dezbătute, mai ales din cauza confuziilor pe care le-a putut provoca, dată fiind „tentaţia psihologizantă întruchipată în prezenţa obsedantă a interpretului" [1]. Să amintim definiţia peirciană a semnului în care interpretantul apare ca element decisiv :

---

[1] R. Marty, *La sémiotique phanéroscopique de Ch. S. Peirce*, in „Langages", 58/1980. După opinia lui G. Deledalle, Ch. Morris însuşi ar fi confundat interprentantul cu interpretul ceea ce ar fi antrenat „eşecul parţial al întreprinderii sale" (comentarii la trad. fr. din Peirce, *Ecrits sur le signe*, Seuil, 1978, p. 218).

„Un *semn* sau *representamen* este un element prim care întreține cu unul secund numit *obiectul* său o relație triadică atît de autentică încît ea poate determina ca un al treilea, numit *interpretantul* său, să întrețină cu obiectul său aceeași relație triadică pe care o întreține el însuși cu acest obiect. Această relație triadică este autentică adică cei trei membri ai săi sînt legați unul de altul prin ea în așa fel încît ea nu se reduce la vreun complex de relații diadice" (2.274, pp. 147—148) [2].

„Un semn sau *representamen* este ceva care ține pentru cineva locul a ceva sub un raport oarecare sau dintr-un anumit punct de vedere. El se adresează cuiva, adică creează în spiritul acestei persoane un semn echivalent sau poate un semn mai dezvoltat. Acest semn pe care îl creează, eu îl numesc *interpretant* al primului semn. Acest semn ține locul a ceva : al *obiectului* său. El ține locul acestui obiect nu sub toate raporturile ci prin referință la un fel de idee pe care am numit-o uneori *fundamentul* representamenului" (2.228, p. 121). Din multitudinea de nuanțe și sugestii furnizate de ideea de interpretant nu vom reține aici decît ceea ce va servi discuția noastră. Interpretantul este mai întîi un „efect" al semnului, o expansiune a semnului, devenind la rîndul său un nou semn ; el este, altfel spus, valoarea (sau ansamblul de valori) și validarea unui semn atunci cînd el este perceput de un subiect-interpret. Un semn nu există decît dacă este interpretat — fără interpretant nu este decît un semn virtual. O noțiune prețioasă, capabilă să explice pluralitatea interpretanților unui același semn este aceea introdusă de R. Marty (1980) de „cîmp de interpretant", echivalent oarecum al ideii de cod cultural. Ni se pare că acest cîmp de interpretant poate fi definit în termenii unui „orizont de așteptare" al interpretului — este vorba de un spațiu al interpretării care comportă, alături de componenta culturală, și o dimensiune „naturală", căci interpretarea trece prin filtrul personalității umane concepută în totalitatea sa. Interpretantul este deci rezultatul unei reacții a interpretului, semnul care produce acestuia „un sentiment, un act sau un semn" (Peirce, 4.536, p. 189). Astfel, se pot distinge mai multe tipuri de interpretanți :

1) interpretantul imediat sau semnificație a semnului, interpretantul așa cum este acesta revelat în înțelegerea corectă a semnului însuși ; este un interpretant perceptiv și emoțional din punctul de vedere al interpretului ;

2) interpretantul dinamic echivalent al „efectului real al semnului", este un interpretant factual și „energetic" din punctul de vedere al interpretului ;

3) interpretantul final sau „normal", „logic" care trimite la modul în care semnul tinde să se reprezinte pe el însuși ca fiind în relație cu obiectul său ; sînt interpretanți sistematici care se manifestă sub formă de „habitudini" (4.536, p. 189).

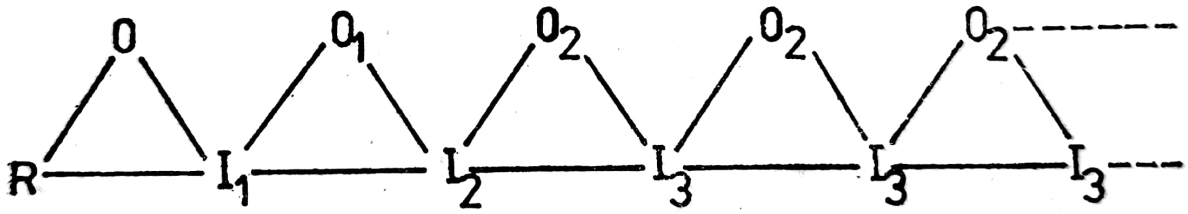
Avem convingerea că luarea în considerare a claselor de interpretanți ca și a claselor de semne propuse de Peirce și a categoriilor phaneroscopice (primeitate, secundeitate, terțeitate) pot fi de o mare utilitate în analiza discursului. Considerăm că un anume tip de discurs poate fi identificat și definit și în funcție de gradul de prezență a unor anume tipuri de semne și

[2] Citatele din Peirce sînt date după traducerea franceză, *Ecrits sur le signe*, rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle, Seuil, 1978.

de interpretanţi (semne la rîndul lor). Este de la sine înţeles că nici una din specii, fie că e vorba de categorii, semne sau interpretanţi, nu se manifestă niciodată în stare pură ci întotdeauna în conexiune şi interferenţă cu celelalte specii.

Interpretantul, ca semn, are el însuşi un interpretant „şi aşa mai departe *ad infinitum*" (2.303). Dacă semioza s-ar opri, semnul ar deveni imperfect: „Nu există deci nici o excepţie faţă de legea conform căreia orice gîndire-semn este tradusă sau interpretată într-o gîndire-semn subsecvenţă în afară de cazul în care orice gîndire s-ar nărui în chip abrupt şi definitiv în moarte" (5.284, p. 219). Înlănţuirea interpretanţilor născîndu-se unii din alţii, producerea sensului (semioza) care este o practică a semnului este concepută de Peirce sub forma unui circuit evolutiv progresiv datorat faptului că un element dat într-o relaţie triadică dată îşi schimbă mereu şi continuu locul pentru a intra într-o terţeitate următoare în progresia gîndirii. Acest proces este reprezentabil sub forma unei spirale generate de o mişcare infinită, ceea ce întîlneşte gîndirea multor artişti şi filozofi pentru care spirala este o imagine privilegiată. Aceasta pentru că mişcarea circulară şi spirală este universală şi se regăseşte la toate nivelurile de manifestare a materiei.

În legătură cu semioza infinită la Peirce, trebuie să remarcăm că ea este ameninţată de pericolul unei aparente contradicţii. Apariţia obiectelor şi a interpretanţilor nu se opreşte; numai că la un moment dat ele (ei) nu mai sînt nici identice cu ele înseşi — începînd de la un anumit punct, semioza devine staţionară şi capătă un caracter repetitiv, fenomen reprezentabil sub forma schemei următoare (v. A. Marty, 1980):



Am încercat să verificăm acest proces în cazul literaturii pentru o definire mai strictă a esenţei şi statutului său. Considerînd că esenţa literaturii constă în *verbalizarea* experienţei unui eu în contact cu lumea cît şi în *reprezentarea* şi *interpretarea* acestei lumi şi a acestei verbalizări (dimensiunea referenţială şi autoreferenţială a discursului literar), putem considera literatura drept un text-semn interpretant (I_1) al textului-semn lume (care este un hipersemn = grupare sau complex de semne luat ca un tot). Discursul literar este innterpretat la rîndul său de actul receptării; rezultatul este o nouă ipostază a textului citit, să-l numim text (sau semn)-lectură (I_2). Discursul critic[3] este o varietate a lecturii, el se situează deci la nivelul lui I_2. Dar, după cum se ştie, critica este la rîndul său interpretată de metacritică, fie I_3. Metacritica poate dezvolta o meta-meta-critică ş.a.m.d. — teoretic *ad infinitum*. Totuşi, tipul de interpretare şi, prin urmare, natura interpretantului nu se mai schimbă — şi nici obiectul. Oricare ar fi nivelul şi nu-

[3] Precizăm că în această discuţie folosim termenul „critică" în mod convenţional, făcînd abstracţie de varietăţile de demersuri posibile. Cuvîntul desemnează aici orice discurs avînd drept obiect un alt discurs, literar sau discurs *despre* discursul literar.

mărul acelor *meta-*, vom fi mereu în prezența unui discurs critic al unui alt discurs critic, deci a unui tip de discurs (deci de interpretant) multiplicat la infinit și mereu identic cu el însuși. Acest „lanț neîntrerupt" : lume — literatură — critică$_1$ — critică$_2$ — critică$_3$ — ...critică$_n$ ilustrează destul de bine, credem, caracterul în același timp închis și deschis al semiozei, caracterul său repetitiv care ne permite să oprim procesul prin „decizie deductivă". Acest lucru este confirmat și de punctul de vedere logic privind ierarhia limbajelor : posibilitatea de construire a meta-limbajelor (ML) cu oricîte M-uri am dori rămîne deschisă putîndu-se obține metalimbaje de un ordin foarte înalt. Dar, practic, ne oprim întotdeauna la un anumit nivel, dincolo de care ierarhia nu mai interesează, dat fiind că toate celelalte limbaje pot fi raportate la acest nivel, la acest metalimbaj.

În ceea ce privește exemplul pe care l-am dat, îl concepem într-o dublă ipostază :

— ca ilustrare posibilă a ideii de semioză infinită, în același timp închisă și deschisă ;

— ca posibilitate de completare (poate nuanțare) a definirii statutului discursului literar prin inserarea lui între un element pe care îl interpretează și un altul de care este interpretat.

Universitatea „Al. I. Cuza" — Iași
Facultatea de Filologie

RETORICA — O POSIBILĂ GRAMATICĂ A POEZIEI

DE

MIHAELA MANCAȘ

Rezumat *

Comunicarea încearcă să stabilească anumite coordonate ale coerenței textului poeziei în comparație cu textul de proză.

Coerența descriptibilă a unui text în proză (nu în mod special narativ) este dată de cîțiva factori : 1. textul are *autonomie* și caracter închis ; 2. aspecte *sintactice* ale gramaticii textului, concretizate în stabilirea factorilor de continuitate, asigură coerența textului în spațiul extrafrastic (unitatea sistemului pronominal și al timpurilor verbale, deicticele cu referent în fraza precedentă, paralelismele și anaforele) ; 3. aspectele *semantice* ale coerenței textuale au în vedere faptul că frazele trebuie să prezinte o identitate referențială și că sensul global al textului depășește suma semnificațiilor frazelor constituente ; 4. aspectele unitar *compoziționale* ale textului privesc relațiile dintre fraze, între care trebuie să existe ordine *logică, temporală* și *spațială.*

În comparație cu această situație, textul poetic se comportă — cel puțin în parte — diferit, căci puține dintre elementele definitorii ale coerenței textuale menționate mai sus se mențin în aceeași formă și cu aceeași semnificație în realizarea specifică a poeziei : 1. Caracterul *autonom și închis* al textului poeziei există în mai mare măsură decît pentru proză, poemul fiind delimitat obligatoriu între anumite granițe și supus unei structuri proprii ; 2. aspectele *sintactice* sînt și ele întrucîtva deosebite, în cazul poeziei, căci nu mai este semnificativ tipul de continuitate secvențială (sistemul pronominal și cel temporal achiziționează semnificații suplimentare, iar unitatea lor nu mai este obligatorie ; deicticele cu referent în fraza precedentă nu mai au aceeași importanță și nici nu sînt specifice poeziei, căci continuitatea sintactică nu mai este obligatorie ; paralelismele și anaforele își restrîng sensul la acela de figură sintactică, iar rolul lor este mult amplificat) ; 3. *sensul global* depășește și aici sensul componentelor secvenței, dar această realitate are semnificații mai largi, pentru că apar obligatoriu și sensurile figurative ; 4. dintre cele trei tipuri de *relații* între fraze, specifică poeziei este ordinea *spațială,* materializată sub forma figurii sintactice definitorii pentru textul poetic — paralelismul (cu toate variantele sale) ; celelalte relații nu sînt pertinente pentru textul poeziei în aceeași măsură ca pentru secvența de proză.

Pe baza a două exemple (un poem postum de L. Blaga și poezia lui T. Arghezi *Priveghere*), comunicarea ajunge la următoarea concluzie : se poate demonstra că poezia este caracterizată printr-o coerență *retorică* descriptibilă a textului, coerență situată la nivelul figurilor sintactice și semantice. Altfel spus — printr-o organizare pe care cei mai mulți o numesc *gramatică* a textului.

Universitatea București
Facultatea de Limba și Literatura Română

---

* Textul integral în „Collegium", Iași, 1 (1985), p. 58—65.

Scanned with OKEN Scanner

TEXTUL NARATIV — ÎNTRE DIVERTISMENT ŞI PROVOCARE

DE

CORNELIU NISTOR

Rezumat *

În virtutea raporturilor logice dintre cauză şi efect, structură şi sens, creaţie şi receptare, textele literare şi-au conturat, de-a lungul istoriei spirituale a omenirii, un destin propriu şi specific. Acesta poartă neîndoios pecetea relaţiilor ce s-au stabilit permanent, de la epocă la epocă şi de la secol la secol, între cele trei elemente de bază ale actului literar — *creator, operă* şi *receptare* —, toate trei contribuind substanţial la procesul obligatoriu al *valorizării* şi *valorificării* produsului literar, acesta, respectiv *opera*, avînd şi un rol de *mediator* între cel care a produs-o şi cel căruia îi este ea destinată.

Întotdeauna — fenomen evident în cazul textelor epice, ca şi în cel al textelor dramatice —, scriitorul a trebuit să ţină seama nu numai de propriile sale trăiri, ci şi de ceea ce Romul Munteanu numeşte „conştiinţa poziţională a cititorului", momentele creaţiei în sine avînd chiar de la început un preponderent *caracter dialogal*. Înseşi metamorfozele care s-au petrecut de vreo patru decenii încoace în teoria şi critica literară, de un deceniu şi ceva şi în istoria literară (vezi Paul Cornea, *Itinerar printre clasici*, Ed. Eminescu, 1984, p. 8 şi urm.), în deplasarea atenţiei dinspre momentele genezei unui text înspre *definirea structurii* sale şi a *ipostazelor receptării*, atestă recunoaşterea oficială şi profesionalizată a caracterului dialogal al unui text literar.

Întreaga istorie a prozei epice europene certifică acest dat al textului, nu numai prin exprimarea succesivă a unor opinii „exterioare" (actul critic curent, confesiuni ale autorului, aprecieri ale istoriei literare, impresii epistoliere ale unor contemporani etc.), ci şi prin semne auctoriale pe care textul narativ le cuprinde *în interiorul* structurii sale şi care sînt adresate virtualului cititor. Orice text poartă cu sine semnele posibilei sale receptări, porţile deschise atît spre contemporani, cît şi spre cititorul de peste veacuri. Sînt semnele unei *captatio* pe care scriitorul o cultivă conştient încă de la primele proze mai ample ale lumii antice (*Dafnis şi Cloe, Etiopica*) — proze dominate de finalitatea divertismentului — pînă la creaţii de profunde semnificaţii ale epocii noastre (*Jocul cu mărgele de sticlă, Doctor Faustus, În labirint, Un veac de singurătate, Numele trandafirului*) — texte ce par, prin însuşi caracterul criptic şi parabolic al stilului şi construcţiei, adevărate *provocări* adresate cititorului contemporan surprins în timpul actului lecturii, de fapt în cel al *descoperirii sensurilor*, al *receptării*.

O posibilă istorie a actului receptării operelor literare, „citită" la nivelul structurilor textuale, ar identifica multiplele posibilităţi de comunicare între autor şi cititor, pornind chiar şi numai de la tradiţionalele introduceri, pre-texte, note de subsol, întreruperi auctoriale ale fluxului narativ, apeluri retorice ale naratorului către cititor ş.a., ajungînd firesc pînă la modalităţile actuale, ale veacului nostru (începînd cu Proust şi Kafka), de renunţare a autorului la poziţia de omniscienţă şi de dirijare a naraţiunii *din afară* în favoarea aparentei autonomii a textului în sine, de fapt în favoarea unui nou tip de „obiectivitate".

Universitatea din Timişoara
Facultatea de Filologie

* Publicat în extenso în „Collegium", Iaşi, 1 (1985), p. 66—72.

Scanned with OKEN Scanner

HIPERCODIFICAREA ÎN DISCURSUL NARATIV

DE

MARGARETA GYURCSIK

„— Ce frumoasă e lumea şi ce urîte sînt labirinturile, am spus uşurat.
— Ce frumoasă ar fi lumea dacă ar exista o regulă după care să cutreieri prin labirinturi, a răspuns maestrul meu."

Umberto Eco, *Numele trandafirului*

Opera de ficţiune a avut dintotdeauna ambiţia să-şi „creeze" cititorul, la fel cum îşi creează lumea imaginară şi personajele care o animă. În acest scop şi-a construit vaste sisteme de semne — uneori evidente, alteori ascunse sau ignorate — pentru a marca „bunăvoinţa" autorului faţă de cititorul său, „ajutorul" primit de acesta din urmă în vederea descifrării operei. Homer a „lucrat" în mod „explicit şi sistematic pentru a ne menţine judecata dreaptă" [1], călăuzindu-ne prin ceea ce Wayne C. Booth numeşte o „retorică directă şi autoritară" [2]. Booth a analizat, surprinzînd marea varietate a formelor ei, „manevra retorică" prin care scriitorul se introduce în propria ficţiune pentru a-l face pe cititor s-o înţeleagă şi să se implice în ea. Fie că este vorba de retorica evidentă a romanului de tip clasic sau de „retorica deghizată" a romanului modern, există întotdeauna în operele de ficţiune o adevărată strategie retorică prin care autorul „vorbeşte" în naraţiune, chiar şi atunci cînd pretinde că îi acordă cititorului său o libertate deplină. Este adevărat că în romanul modern autorul nu mai intervine direct şi cititorul trebuie să ducă singur la bun sfîrşit lectura. „Autorul şi cititorul se pot întîlni, precum Voltaire cu Dumnezeu, fără să-şi vorbească. Adică fără să-şi vorbească direct. Vocea auctorială rămîne dominantă într-un dialog care stă în centrul oricărei experienţe narative. Comentariul fiind eliminat, rămîn sute de procedee pentru dezvăluirea judecăţii de valoare şi pentru formarea receptivităţii" [3]. Asupra unuia din aceste procedee ne propunem să ne oprim în cele ce urmează, nu înainte de a ne

[1] Wayne C. Booth, *Retorica romanului*. În româneşte de Adina Clej şi Ştefan Stoenescu, Editura Univers, Bucureşti, 1976, p. 33.
[2] *Op. cit.*, p. 34.
[3] *Idem*, p. 329.

mărturisi speranţă că ştiinţa literaturii va ajunge într-o zi să cunoască toate sutele de procedee despre care vorbeşte cercetătorul american. Este vorba, mai exact, de a analiza una din modalităţile prin care textul modern se reflectă pe sine fără a mai folosi comentariul direct al autorului asupra operei [4].

Romanul şi-a manifestat de-a lungul veacurilor conştiinţa de sine dezvăluindu-se cititorului ca operă de ficţiune, ca literatură, prin intervenţiile naratorului adresate direct „iubitului", „bunului", „blîndului", „fidelului", „curiosului", „nerăbdătorului" său cititor, prin digresiuni „încîntătoare sau plicticoase". În toate cazurile, conştiinţa de sine implică în esenţă dimensiunea axiologică. Atotştiutor, naratorul îşi laudă pe faţă dibăcia în mînuirea lumii sale fictive şi, implicit, a cititorului, aşa cum procedează Diderot în *Jacques le fataliste*, de exemplu. Sau, modest, îşi recunoaşte carenţele, „punctele slabe ale naraţiunii : Stendhal, scuzîndu-se că a uitat să spună la timpul potrivit cutare lucru sau că nu a găsit cuvintele potrivite pentru a o face, strecoară cu bună ştiinţă în mintea cititorului îndoiala asupra perfecţiunii artei sale. Acest tip de metadiscurs a constituit obiectul a numeroase analize în exegeza literară modernă.

O dată cu expansiunea semioticii din ultimele decenii se poate însă observa apariţia unui nou tip de metadiscurs prin care, textul narativ atrage atenţia asupra sa nu ca literatură/ficţiune, ci ca sistem de semne riguros organizat în vederea comunicării unui mesaj. Asistăm, cu alte cuvinte, la un proces de conştientizare a textului ca sistem semiotic, proces pe care îl vom numi, cu un termen împrumutat de la Umberto Eco şi folosit cu un sens restrictiv, *hipercodificare* [5]. Semioticianul italian defineşte hipercodificarea drept producere, pe baza unei reguli anterioare, a unei reguli suplimentare, printr-o aplicare particulară a regulii generale [6]. În această situaţie se află regulile retorice şi stilistice : „Un cod-bază stabileşte că o anumită combinaţie gramaticală este inteligibilă şi acceptabilă, iar o regulă retorică ulterioară care nu o neagă pe precedenta, ci o ia ca punct de plecare stabileşte că acea combinaţie sintagmatică trebuie să fie folosită în circumstanţe specifice, cu o conotaţie stilistică dată" [7]. Prin „formularea sintactică hipersodificată" se produce nu numai o invenţie la nivel formal, ci şi o îmbogăţire semantică a semnului [8].

Vom reţine din definiţia lui Eco, ideea că hipercodificarea implică producerea şi folosirea unor reguli generatoare de noi conotaţii. Considerăm însă că se poate vorbi de hipercodificare în discursul narativ în măsura în care noua regulă dirijează lectura nu spre descifrarea unor coduri date, ci spre înţelegerea mecanismului însuşi de funcţionare a Codului.

Vom numi *hipercodificare* producerea unui discurs metasemiotic care închide în sine o adevărată filozofie a semnului, ajutînd cititorul să înţe-

---

[4] Booth analizează acest „comentariu direct asupra operei înseşi" considerînd că toţi marii romancieri s-au preocupat de „comentariul lor conştient" şi au atras atenţia asupra operei lor ca literatură, precum şi asupra lor înşişi ca producători de ficţiune (cf. *op. cit.*, p. 254 urm.).

[5] Cf. *Tratat de semiotică generală*. În româneşte de Anca Giurescu şi Cezar Radu. Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1982.

[6] Cf. *op. cit.*, p. 181.

[7] *Ibidem*.

[8] *Idem*, p. 182.

leagă, dincolo de sensurile operei, mecanismul care le produce sau le „face posibile" cum ar spune Barthes. Din această perspectivă, codul retoric prin care narațiunea se autodefinește ca practică semiotică se organizează el însuși ca practică semiotică și se indică pe sine ca atare, producînd o hipercodificare. Cu alte cuvinte, metadiscursul semiotic adăugat discursului narativ nu reflectă numai codurile acestuia și textura lor, ci se reflectă pe sine: codul vorbește despre Cod.

Am ales spre exemplificare un roman scris de un semiotician cu intenția vădită de a oferi cititorului o reflecție asupra lumii semnelor. *Numele trandafirului* a însemnat într-adevăr pentru romancierul Umberto Eco o tentativă de a scrie o „viață romanțată" a teoriei sistemelor semiotice. După cum mărturisește el însuși, a ales secolul al XVI-lea pentru acțiunea romanului său deoarece o teorie coerentă a semnelor apare odată cu occamiștii și după Bacon. Înainte, semnele erau interpretate simbolic sau se vedeau în ele ideile, universaliile. „Numai între Bacon și Occam semnele sînt folosite pentru a trimite la cunoașterea particularului" [9].

Numele însuși al romanului poate fi citit ca o metaforă a teoriei lui Eco despre semiotică definită drept *teorie a minciunii:*

„Semiotica are de-a face cu orice lucru care poate fi considerat drept semn. Este semn orice lucru care poate fi considerat drept un substitut semnificant pentru altceva. Acest altceva nu trebuie în mod necesar să existe și nici nu trebuie să subziste de fapt în momentul în care semnul îl înlocuiește. În acest sens, semiotica este în principiu *disciplina care studiază tot ceea ce poate fi folosit pentru a minți*" [10].

Numele trandafirului aduce la lumină rădăcinile medievale ale acestei teorii. Tema lui „ubi sunt", ideea că din lucrurile care au fost și nu mai sînt ne rămîn simple nume (Bernardo Morliacense, secolul al XII-lea), e corelată de Eco cu teoria lui Abélard potrivit căreia limbajul poate vorbi atît despre lucruri dispărute cît și despre cele inexistente [11]. Sau, în termenii lui Eco, poate „minți". Guillaume de Lorris și Jean de Meung, convinși că semnul nu minte, au scris, în secolul al XIII-lea, *Romanul trandafirului*. Eco, convins că semnul există în virtutea capacității sale de a „minți", de a face să existe ceea ce nu există la un moment dat, a scris romanul *Numele trandafirului*, situînd aventura semnului în secolul al XIV-lea, la ieșirea din inocența copilăriei sale. Stau mărturie despre intenția de clarificare semiotică a romancierului „bucuriile raționaliste cerute lui Occam, pentru a înțelege mai bine misterele Semnului acolo unde Saussure este încă obscur" [12].

În concepția semioticianului Eco, literatura este, inevitabil, „lucrare" (elaborare), mai mult decît inspirație. El însuși, atunci cînd descrie elaborarea propriului roman, insistă asupra aspectului de lucrare/elaborare/construcție. Scriitorul știe întotdeauna ce anume face: „Cînd scriitorul sau artistul în general spune că a lucrat fără să se gîndească la regulile procesului, vrea să spună, doar, că lucra fără să știe că cunoaște regula" [13].

---

[9] Umberto Eco, *Marginalii și glose la „Numele rozei"* în „Secolul 20", nr. 8—9—10/1983, p. 93.
[10] *Tratat de semiotică generală*, p. 8.
[11] Cf. *Marginalii și glose...*, p. 87.
[12] *Idem*, p. 91.
[13] *Idem*, p. 89.

Luciditatea celui ce scrie constă în conştiinţa faptului că trebuie să respecte reguli, să creeze constrîngeri.

Semn, sistem, regulă — triada aceasta familiară teoreticianului devine una din marile obsesii ale romancierului. Fiind un roman despre Bibliotecă şi Cărţi, *Numele trandafirului* se autodefineşte, înainte de toate, ca un uriaş dialog — sau mai exact polilog — intertextual. Prezentîndu-şi romanul drept „versiunea italiană a unei obscure versiuni neogotice franceze a unei ediţii latine din secolul al XVII-lea a unei opere scrise în latină de un călugăr german pe la sfîrşitul secolului al XIV-lea“ [14], — şi fiecare nouă versiune poate prelungi seria —, Eco intervine direct pentru a sensibiliza cititorul la „ecoul intertextualităţii“ care se face auzit în orice operă [15], inclusiv, şi cu insistenţă, în propria operă.

În aceeaşi ordine de idei, menţionăm că naraţiunea este destul de des întreruptă de intervenţiile naratorului avînd drept obiect propria operă sau propriul statut de narator. Regăsim aici acel „comentariu direct asupra operei înseşi“ de care vorbea Booth, cu funcţia vădită de a întări codul cultural-istoric al povestirii, prin clişeele unei practici scripturale bazată pe implicarea directă a autorului şi a cititorului în operă. Citărn cîteva din aceste enunţuri :

— „Dar reia-ţi firul, povestire a mea, pentru că acest călugăr în vîrstă zăboveşte prea mult în marginalia. Spune mai degrabă că...“ (p. 25).

— „Mi-am făgăduit să fiu un cronicar credincios“ (p. 277).

— „Dar iarăşi divaghez şi povestesc alte lucruri decît cele pe care ar trebui să le povestesc“ (p. 299).

— „Şi ceea ce a spus Salvatore cititorul meu poate foarte bine să-şi închipuie“ (p. 373).

— „Îmi este greu să povestesc...“ (p. 450) etc.

Mai menţionăm că romanul îşi asumă făţiş statutul de anchetă semiotică, în măsura în care îi comunică cititorului presupunerea că asasinatele au fost comise nu din ură faţă de victime, ci pentru a lăsa un semn, pentru a semnifica *altceva* şi a obliga la găsirea acestuia.

Există totodată în roman numeroase aluzii directe la organizarea sa semiotică şi la problemele semnului şi ale limbajului. Sînt reproduse ample discuţii despre semn şi limbaj, despre raportul idei-semne-lucruri, despre adevăr şi modul de a-l exprima, despre limbă ca sistem. Se vorbeşte mereu despre descifrarea semnelor, se face o tipologie a semnului (semne cu înţeles vs semne lipsite de înţeles) [16], şi a cuvîntului (cuvinte care dau putere vs, cuvinte care sporesc neputinţa) [17], etc. Cartea însăşi este definită fără echivoc ca fiind făcută din semne „care vorbesc despre alte semne, carele, la rîndul lor, vorbesc despre lucruri“ (p. 396).

În sfîrşit, romanul se autodefineşte ca fiind povestea unui eşec semiotic. Deşi raţionamentul lui Guglielmo pare impecabil şi personajul ajunge în final să dezvăluie misterul Bibliotecii, demersul său este viciat de necunoaş-

---

[14] *Numele trandafirului*. In româneşte de Florin Chiriţescu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984, p. 8. Trimiterile noastre se referă în continuare la această ediţie.

[15] „...cărţile vorbesc mereu despre alte cărţi şi orice întîmplare povesteşte o întîmplare deja povestită“ *(Marginalii şi glose...*, p. 91.

[16] *Numele trandafirului*, p. 107.

[17] *Idem*, p. 330.

terea legilor combinatorii interne ale sistemelor de semne. Guglielmo o recunoaşte în mod programatic:

„Nu m-am îndoit niciodată de adevărul semnelor, Adsoi, ele sînt singurul lucru pe care-l are omul la îndemînă pentru a se descurca în lume. Ceea ce n-am înţeles eu era legătura dintre semne" (p. 487). De unde rezultă că personajul lui Eco are capul limpede şi autocritic al unui semiotician (Kristeva dixit), dar nu cunoaşte unele litere importante — şi elementare — ale alfabetului semiotic.

Dar nu aceste semne evidente ale metadiscursului semiotic ne par a fi cele mai interesante în roman. Ele reprezintă de fapt o transpunere în termeni semiotici a mai vechilor comentarii auctoriale, autoritare şi univoce. Mult mai interesant este modul în care teoria semiotică a lui Eco este implicată în naraţiunea însăşi, devenind unul din sensurile ei. Putem vorbi în acest caz de hipercodificare, în măsura în care autorul foloseşte o întreagă strategie semiotică pentru a aduce codul în situaţia de a-şi dezvălui propria funcţionare. Citit din această perspectivă, romanul povesteşte un şir de experienţe menite să compenseze prin semne absenţa lucrurilor, Guglielmo dezleagă taina bibliotecii fără a pătrunde în sala care închide misterul, recunoaşte cartea tăinuită după cîteva semne aparent fără sens pe care le are la dispoziţie, după cum poate descrie în cele mai mici amănunte un cal fără să-l fi văzut în prealabil, sau moartea unui om fără să ştie aproape nimic despre ea. Uneori îi este de-ajuns doar numele, aşa cum se întîmplă în cazul cărţilor care poartă semnul „Africa"/„finis Africae" care s-au pierdut dar au rămas *însemnate* în catalogul bibliotecii. Cu ajutorul semnelor, personajul poate vorbi despre aceste lucruri absente sau inexistente, investindu-le cu sens. Riscul este ca sensul să nu fie cel „adevărat". Autorul nu îl ajută pe cititor, dimpotrivă, îi trezeşte suspiciunea prin enunţuri de tipul: „am avut impresia că Guglielmo nu avea nici un interes pentru adevăr" (p. 306) sau „vom vedea, vom vedea, a spus Guglielmo în chip enigmatic" (p. 299), exploatînd la maximum ambiguitatea semnului. Biblioteca e un spaţiu celest şi teluric („în acelaşi timp Ierusalimul ceresc şi o lume subpămînteană la marginea dintre pămîntul necunoscut şi tărîmul infernului" — p. 182), instrument de răpîndire a adevărului şi de ascundere a lui (p. 287). Abaţia este „de zi" şi „de noapte", în mod diferit. Există de asemenea o dualitate a personajului, după cum există o dualitate a cuvîntului scris sau rostit în roman. Explicaţia acestei tulburări a transparenţei semantice prin desemnarea, cu acelaşi nume, a unor lucruri în esenţă diferite, se află într-o carenţă (sau virtute?) a limbajului: „Există o înţelepciune secretă care face ca fenomene separate între ele să poată fi numite cu cuvinte asemănătoare, aceeaşi prin care lucruri divine pot fi desemnate cu nume pămînteşti" (p. 250). Aşa se face că Adso foloseşte aceleaşi cuvinte pentru a descrie arderea pe rug a unui eretic şi experienţa sa de dragoste. Astfel, după ce a compensat absenţa lucrurilor, semnul se dovedeşte a fi încă o dată „mincinos", ştergînd diferenţele dintre ele, uniformizîndu-le şi derutînd cititorul în loc să-l îndrume.

Din această perspectivă, *Numele trandafirului* este un roman scris cu *nostalgia regulii*, în căutarea ordinii pierdute. Aceasta ne pare a fi „metafora obsedantă" a cărţii. Aparent, raţiunea instituie o ordine suverană: Guglielmo reconstituie matematic planul bibliotecii-labirint şi lămureşte mis-

terul ei nu atunci cînd se află înăuntru, ci privind-o din afară, prin raționament. Dar totul este zadarnic atîta timp cît nu cunoaște regula — sau codul — fără de care transmiterea și înțelegerea mesajului sînt eronate sau imposibile. Romanul lui Eco instituie noi reguli dar, paradoxal, regula este dată în roman ca fiind mereu de căutat, niciodată cunoscută. Ea e acel ceva care ne scapă mereu :

— „Nu cunoaștem regula lumii pentru că trăim în ea și o găsim gata făcută" (p. 218).

— „Am învățat cum să nu ne rătăcim. Acum mai e vorba să știm dacă este vreo regulă care să hotărască împărțirea cărților în camere" (p. 217). Guglielmo nu întreprinde nimic fără a se interoga asupra regulii pe care o implică acțiunea sau fenomenul respectiv. Trebuie găsită regula pentru dezlegarea misterului cărții ascunse — dezlegarea misterului ca atare nu este suficientă —, trebuie găsită regula pentru a ieși din biblioteca-labirint — a ieși pur și simplu nu e de ajuns. Într-un cuvînt, lumea e un labirint, literatura e un labirint, limbajul e un labirint, iar visul — implicit dar și mărturisit — al romancierului-creator de labirinturi este de a găsi (sau poate de a inventa) regula după care să cutreiere prin ele :

— „Ce frumoasă e lumea și ce urîte sînt labirinturile, am spus ușurat.

— Ce frumoasă ar fi lumea dacă ar exista o regulă după care să cutreieri prin labirinturi, a răspuns maestrul meu" (p. 178).

Este exprimată, în această obsesie a unui labirint îmblînzit, supus regulii, întreaga ambiguitate a demersului romancierului-semiotician : opera trebuie să fie un labirint, căci numai astfel își realizează condiția de „operă deschisă", de „mașină de produs interpretări" [18]. Dar în același timp producerea, comunicarea și receptarea mesajului face necesară cunoașterea regulii/a codului. Or, în cazul labirintului poetic (în sens jakobsonian) care e romanul lui Eco, regula trebuie să rămînă ascunsă, deși se străduiește în permanență să iasă la lumină.

Putem conchide că discursul metasemiotic dezvăluie complexitatea și contradicțiile propriului cod. Vocea lui Guglielmo — suplă, tolerantă, incitantă — pare să fie vocea modernității care încearcă să-i convingă pe călugări — profund ancorați în ideologia lor medievală — să-și depășească epoca, să-i vadă limitele (politice, sociale, filozofice, morale, estetice) și să devină ei înșiși moderni. Dar, procedînd astfel, trișează față de ceilalți, deoarece îi incită să pună — sau să-și pună — întrebări cărora refuză să le dea răspuns. „Trișare salutară" ar spune Roland Barthes, pentru că prin ea, literatura își menține nealterat statutul interogativ. Este interesant de semnalat că dacă întrebările din finalul romanului rămîn fără răspuns, aceasta se datorește faptului că în momentul în care se declanșează cascada de întrebări a lui Adso, naratorul are evenimente „arzătoare" de povestit. Între a răspunde la întrebări și a povesti, romanul alege povestirea, adică se alege pe sine :

— „Dar cum poate să existe o ființă necesară cu totul alcătuită din posibilitate ? Ce diferență mai e atunci între Dumnezeu și haosul începuturilor ? A afirma deplina atotputernicie a lui Dumnezeu și deplina lui liber-

[18] Cf. *Marginalii și glose...*, p. 87.

tate față de propriile sale alegeri, nu este tot una cu a demonstra că Dumnezeu nu există ?...

Vreți să spuneți, l-am întrebat, că n-ar exista știință posibilă și comunicabilă, dacă ar lipsi criteriul însuși al adevărului, sau că nu mai puteți să comunicați mai departe ceea ce știți pentru că ceilalți nu ar mai primi ?

În acel moment o parte din acoperișurile dormitorului s-a prăbușit cu un zgomot asurzitor, aruncînd în sus un nor de scîntei. O parte din oile și caprele care alergau prin curte au trecut pe lîngă noi scoțînd behăituri înspăimîntătoare. Un grup de servitori au trecut și ei, strigînd, și aproape că ne-au călcat în picioare..." (pp. 488—489).

Povestirea — pentru a-l parafraza pe Marin Preda — n-a mai avut răbdare.

Universitatea din Timișoara
Facultatea de Filologie

„L'IMPORTANT C'EST LA pROSE"

REFLECȚII ASUPRA „DONATORULUI DE TEXT"

DE

G. MARDARE

MOTTO: „Trop de DJINN chauffe la tête (*)
„Am înțeles că pe el îl cheamă Mike iar pe ea Mary dar cine e Love Story" (**)

0.1. Să admitem, împreună cu Hjelmslev [1], echivalența dintre TEXT și PROCES. Va trebui să acceptăm în acest caz ca trăsătură definitorie DESFĂȘURAREA ÎN TIMP și implicit necesitatea de a lua în considerare un timp inițial (t_0 sau t_1 în fizică) [2].

0.2. Încercînd să-l situăm din perspectiva *comunicării literare* vom descoperi însă tendința acestuia de a prolifera. Chiar dacă, simplificînd, vom lua drept cadru de referință schema propusă de Siegfried J. Schmidt [3], vom avea într-o primă aproximație: un t_0P (al Producătorului), un t_0I (al Intermediarilor), un t_0R (al Receptorilor) și un t_0At (al agenților de transformare), ceea ce pune probleme aproape insolubile analizei. Este evident că și pentru t_0P se poate accepta o situare diferită în funcție de perspectiva autorului asupra producerii (momentul cînd „i-a venit ideea", momentul redac-

---

(*) Ca și titlul, prima parte a motto-ului este parafraza unui vers, extras din textul unui șlagăr al deceniului 7 — deci parte integrantă a culturii radio (disco) fonice a unui moment istoric.

(**) Fragmentul este reproducerea (fidelă după memorie) a comentariului circulînd pe marginea unui film de mare succes al aceleiași perioade.

[1] „Même en admettant que le langage possède un système, nous ne devons pas oublier que ce qui est *immédiatement observable* (subl. ns.) ce n'est pas un système, mais ou *procès* ou, comme il est utile de dire quand il s'agit des langues, un *texte* (subl. aut.) (*La structure fondamentale du langage*, în vol. *Prolégomènes à une théorie du langage*, Ed. de Minuit, 1971 ; lucrarea datează din 1947 ; p. 191 ed. cit.).

[2] Iată cum este formulată în manualele de fizică această presupoziție operatorie: „Dacă viteza (inițială) v_0 este cunoscută pentru momentul (inițial) $t=0$ (adică $t_0 = 0$) ecuația de mai sus devine..." (Anatolie Hristev și alții, *Fizică*, Manual pentru clasa a IX-a, E.D.P., 1983, cap. 3.2, p. 64).

[3] Pentru *definirea situațională* a fiecărei categorii de agenți trimitem la articolul lui Siegfried J. Schmidt *La communication littéraire* pag. 21—22 în vol. *Stratégies discursives*, Acte du Colloque du Centre de Recherches Linguistiques et Sémiologiques de Lyon, 20—22 mai 1977, Presses Universitaire de Lyon, nedatat (probabil 1978).

Scanned with OKEN Scanner

tării primei versiuni etc.). Schimbarea sistemului de referințe în cadrul celorlalți agenți ai comunicării este deci cu atît mai legitimă și ea se realizează în funcție de factori necontrolabili pentru cercetător.

0.3. Pentru un foarte mare număr de texte însă (în special pentru cele acceptate ca *narative*) problema acestui t_0 nu mai este facultativă : Receptorului și respectiv Agentului de transformare al obiectului literar le este impus un *moment inițial* în raport cu care trebuie să situeze atit temporalitatea narațiunii cît și pe aceea a lecturii ca proces de re(con)stituire (re)construire a semnificației evenimentelor. Aceasta se realizează prin intermediul unui personaj desemnat explicit (la Radu Petrescu întîlnim un Editor, în cazul lui Laclos avem chiar două personaje, un Editor și un Redactor) sau care poate fi desemnat de cititor pe baza activității specifice (ciudatul anchetator din *Djinn* sau pasionatul medievist din *Numele trandafirului*).

0.4. Sarcina pe care ne-o propunem în consecință este descifrarea rolului acestui agent în instituirea unei temporalități (și implicit a unui moment inițial) în cadrul comunicării literare, lectura intertextuală fiindu-ne impusă, după cum se va vedea, nu numai de necesitatea lărgirii sistemului de referințe.

1.0. Să ne imaginăm o poveste. Un personaj (să-i zicem Autorul) vrea să obțină adeziunea altuia (pe care îl putem denumi generic Cititor, dar poate fi vorba de cel care vizionează un spectacol, de cel care ascultă o emisiune radio sau un disc) să pornească împreună într-o aventură.

1.1. Dacă îi dăm primului rolul de AGENT VOLUNTAR [4] îi vom atribui celuilalt rolul de PACIENT [5]. Din diverse motive Agentul poate delega un INFLUENȚATOR de tip special, denumit de Bremond INFORMATOR [6] dar care în contextul nostru joacă un rol foarte precis : acela de *donator al Textului*.

1.2. Se remarcă în general că *darul* este făcut cu ajutorul unui *discurs terorist* [7] relevînd ceea ce, într-un articol publicat anterior, am desemnat ca *textocrație* [8]. Activitățile justificînd acest tip de discurs sînt menționate de

---

[4] „Definim drept *agent voluntar* (sau executor al unei sarcini) orice persoană care, după ce a conceput proiectul de a modifica starea de lucruri existentă, trece la acțiune pentru a realiza această schimbare" — Claude Bremond, LOGICA POVESTIRII, II.1, p. 215 în ed. rom., Univers, 1981. Posibilitatea definirii AUTORULUI ca PERSONAJ este susținută de Murray Krieger pentru CRITIC (criticul ca persoană și *persona* dar nu poate fi exclusă pentru producătorul de texte narative. Prin *persona Autorului* vom înțelege deci „personalitatea publică pe care și-o asumă acesta (*Teoria criticii*, București, Ed. Univers, 1982, p. 88). Cît despre faptul că acest personaj îndeplinește (și) o sarcină, acest lucru poate fi relevat prin analiza discursului politic în diferite momente ale istoriei, cînd însărcinarea este explicitată.

[5] Vezi Bremond, *op. cit.*, p. 174. Afectarea Cititorului de „mersul evenimentelor povestite" este de altfel indiciul minim al *receptării* și *acceptării* textului, treapta la care rămân de altfel majoritatea Receptorilor.

[6] *Idem*, p. 317.

[7] „On peut appeler „terroristes" les discours qui associent l'essentiel de leur crédibilité sur la compétence du sujet émetteur" — consideră Catherine Kerbrat-Orecchioni în studiul *Déambulation en territoire aléthique*, p. 69 în vol. cit. la nota 3.

[8] Vezi vol. *Raționalitate și discurs*, II *Metalimbaj și Metaliteratură*, articolul *Discours de la raison ou raison du discours : métalangage littéraire et textocratie* (Iași, 1983, supliment la tomul XXIX al Analelor Științifice ale Universității Al. I. Cuza din Iași, secțiile III e.f., Științe filologice).

Bremond (ancheta, mărturia) [9], practica analizei trebuind să constate adesea un sincretism al acestora.

1.3. Punctul forte al AUTORității acestui personaj îl constituie însă unicitatea lui, eliminarea efectivă a concurenței, fie prin calitatea de *deținător unic* al textului donat (fiind vorba în general de manuscrise, scrisori, jurnale, documente de arhivă sau chiar dactilograme) fie (eventual și) prin deținerea unor informații asupra circumstanțelor producerii (găsirii) textului, ceea ce-l conduce chiar la pretenția de a opera transformări asupra lui și de a emite un cadru de lectură [10].

1.4. În ultimă instanță, deci, puterea acestui personaj se bazează pe *actul donării textului*, însoțit de alternativa (cel mai adesea formulată „c'est à laisser ou prendre". Acest moment constituie, pentru noi, un t_0 *operativ al comunicării literare*.

2.0. Gestul care consacră *instaurarea puterii donatorului* este, însă, stabilirea titlului ansamblului care incorporează atît propriul său discurs cît și pe cel al Naratorului (Naratorilor).

2.0.1. „În original, *Sinuciderea din Grădina Botanică* nu purta nici un titlu. *L-am dat însă* pentru că autorul s-a sinucis în acel loc" [11].

2.0.2. „Tout en haut de la première feuille figure ce simple titre : *Le Rendez-vous*" [12].

---

[9] Bremond, *Logica povestirii*, p. 317, ed. rom.

[10] DONATORUL este dedublat în *Liaisons dangereuses* ca Editor și Redactor. Primul îl contestă pe al doilea sprijinindu-se pe *competența lui socială* (cunoașterea mediului și a epocii). Redactorul își susține punctul de vedere pe baza *acccesului direct la texte* și a însușirii unor reguli ale funcționării discursului narativ („intelligence des événements" și „développement des caractères") regretînd că donatorii inițiali nu i-au permis să facă pe această bază modificări mai importante și protestînd împotriva limitării performanțelor sale textuale de către aceștia. (*Liaisons*... pag. 17 și 18—19 în ediția dată de Laffont, colecția „Les Cent chefs d'oeuvre", 1959).

Rolul Redactorului din *Liaisons* este preluat în *Sinuciderea din Grădina Botanică* de către Editor. Acesta *deține textul* (al romanului și fragmente conexe) în care va opera o selecție de tip profesional. Competenței de Editor (ca profesionist) i se adaugă un detaliu care se constituie în punct forte al argumentării : „am avut fericirea și onoarea de a mă număra printre cei care au cunoscut esențialul acestei cărți, autorul fiind încă în viață (Proze, Ed. Eminescu, p. 142, subl. ne aparține).

Rolurile se complică în cazul Medievistului din *Numele trandafirului* cînd dovada existenței manuscrisului este definitiv pierdută și orice încercare de a o regăsi rămîne fără rezultat, singura „dovadă" fiind propriile sale caiete : „Chiar nu știu de ce m-am hotărît să-mi iau inima în dinți și să prezint, *ca și cum ar fi autentic*, manuscrisul lui Adso din Melk" (p. 9 în ed. rom., Dacia, Cluj-Napoca, 1984.

Cazul dactilogramei găsite în DJINN este și mai problematic. Practic orice persoană care a avut acces la text și la mașină (inclusiv agenții trimiși pentru fotocopiere) puteau opera modificări, mai ales că donatorul nu precizează că paginile ar fi fost numerotate.

Donatorul ca „terorist" este deci prin esență ambiguu, cel puțin în cărțile pe care le-am putut consulta. Ambiguu este și Robbe-Grillet referindu-se în esență la terorismul textual : „dans ce terrorisme, il y a une chose très particulière : c'est que je l'aime, mais que je ne l'aime pas" (*Nouveau roman, hier, aujourd'hui*, I, 249). Ricardou încearcă să dea conceptului o fundamentare politică : „le principe du Terrorisme est exactement celui de l'idéologie dominante actuelle" și una psihologică : „le terrorisme est un jugement passionnel sur le langage" (Alain Robbe-Grillet, Colloque de Cerisy, été 1975, Union Générale d'Editions, 1976, coll. 10/18 p. 16 și respectiv 15 în vol. I).

[11] Radu Petrescu, op. cit., p. 141.

[12] *Djinn*, Editions de Minuit, 1981, p. 10.

2.0.3. „Ideea cu *Numele rozei* mi-a venit aproape din întîmplare şi mi-a plăcut pentru că trandafirul este o reprezentare simbolică atît de densă încît nu i-a mai rămas nici una“ [13].

2.1. Se pot bineînţeles formula obiecţii împotriva alăturării celor trei pasaje: primele două aparţin *textului cărţilor* şi pot fi înţelese ca expresie a *personajului-donator*, al treilea este un meta-text semnat de însuşi autorul romanului şi apărut într-o revistă. Dar dacă Autorul este (şi) un *personaj social*, iar opera lui parte integrantă a unui TEXT SOCIAL mai larg, asumarea efectivă a rolului de donator este posibilă iar echivalarea celor trei fragmente — justificată. Iar comunicarea dintre ele nu este greu de reliefat: în toate cazurile este vorba de un GEST INSTAURATOR care nu ţine cont de intenţiile reale sau presupuse ale Naratorului şi nici nu urmăreşte explicitarea valorii etice a ansamblului (ca în cazul cărţii lui Laclos: *Liaisons dangereuses* sau al celei a lui Camil Petrescu *Patul lui Procust*). Este etalată chiar o doză de arbitrar, de *valorizare superlativă a contingenţei:* locul încetării din viaţă a aşa-zisului autor din cartea lui Radu Petrescu, pasajul prin care se termină naraţiunea lui Adso din Melk (marcînd moartea textuală a acestuia), pronunţia numelui personajului cu care se întîlneşte Simon Lecoeur.

2.2. Folosind un titlu acolo unde acesta nu există (cazurile 1 şi 3) sau refuzîndu-l pe cel existent pe prima pagină, personajul-donator se impune ca *primul interpret* al textului propus [14]. Interpret nu numai prin atribuirea unei semnificaţii globale a universului constituit prin limbaj ci şi posibilităţile deschise discursului narativ de a se constitui ca structură dialogică, de a participa activ la o intertextualitate cu caracter mai general şi mai restrîns.

3.0. De ce DJINN, avînd ca subtitlu *Un trou rouge entre les pavés disjoints* şi nu *Le Rendez-vous* (titlu menţionat ca existînd pe prima pagină a dactilogramei) sau ceva în genul *Misterioasa dispariţie a lui Simon Lecoeur, alias Boris Koershimen* (titlu mai apropiat de gustul cititorilor de romane poliţiste şi de spionaj)? Vom încerca să răspundem acestei întrebări folosind o serie de conexiuni bazate pe *omonimie* (considerată atît sub aspect omografic cît şi omofonic) şi pe *paronimie.*

3.1. *Djinn* este, deci, în primul rînd pronunţia unui nume feminin a cărui grafie este identică celei a masculinului francez Jean. Deşi este vorba de o transcriere, cuvîntul apare în text *subliniat* numai atunci cînd apare pronunţat de misterioasa şefă a organizaţiei teroriste. Naratorul nu-l va marca, însuşindu-şi grafia. Faptul nu poate fi considerat întîmplător la nivelul întregului ansamblu textual atît timp cît *personajul-donator* marchează net opoziţia dintre pronunţia „Yann“ şi grafia Jàn în cazul supranumelui dat de către elevi şi colegi profesorului dispărut.

3.2. Grafia este deci asumată ca atare (DJINN) de către personajul-narator. Fiind vorba de un om cu o pregătire lingvistică sistematică (fapt relevat de progresia timpurilor în cursul naraţiunii sale) şi eventual de un bilingv sau poliglot, este puţin probabil că ar ignora diversele semnificaţii ale numelui comun avînd aceeaşi grafie. Dicţionarele franţuzeşti menţio-

[13] Umberto Eco, Marginalii şi glose la *Numele rozei*, cap. *Titlul şi sensul*, p. 88 în „Secolul XX“, nr. 8—9—10 1983 (272—273—274).

[14] „Un titlu este deja, din nefericire, o cheie interpretativă“. — constată Eco în textul citat, p. 87.

nează că este vorba de „esprit bienfaisant ou malfaisant inférieur aux anges, dans les croyances musulmanes“ [15]. Îndepărtarea personajului de un nume cu semnificații atît de funeste, prin incertitudine, este realizată de Simon Lecoeur prin sublinierea asemănării (destul de vagă, de altfel) dintre „șefă“ și fantasma erotică, reprezentată prin numele actriței Jane Frank („voix chantante“, „aspect androgyne“. — p. 13). *Jane* diferă totuși de Jean (Djinn) pentru că nu poate fi corelată cu un nume masculin nici în franceză, nici în seria prenumelor anglosaxone (unde „djinn“ = Jean (feminin) dar la fel de bine Gene (masculin)). Și mai ales ecranul o face accesibilă : „J'aime Jane Frank. Je vais voir tous ses films. Hélas, comme dit „monsieur“ Djinn, la question n'est pas là“ (idem, p. 13).

3.3. Djinn rămîne totuși legată de djinn (una dintre grafiile engleze fiind *jinn*. Ca personaj ea manifestă trăsături specifice acestei categorii de spirite din mitologia musulmană, enumerate în unele dicționare [16] — cel puțin prin corelații indirecte :

3.3.1. *Alcătuirea din foc* poate fi recunoscută în apariția amenințării cu revolverul (p. 17) și în capacitatea „șefei“ de a „aprinde“ instinctele lui Lecoeur. Constatăm că nu putem evita conotații fixate prin literatură (amour = flamme) sau prin filme.

3.3.2. *Situarea pe un munte* (Kàf) care înconjură lumea poate fi corelată în text cu prezența *podiumului* (estradei) pe care este așezat magnetofonul redînd înregistrarea vocii lui Djinn (p. 75), cu ascensiunea făcută de Simon Lecoeur pentru a trece de la copia femeii (plasată la parterul clădirii) la contactul cu persoana descrisă ca reală (p. 14—15).

3.3.3. *Posibilitatea de a lua diferite forme* (eventual de mărimi uriașe și de o hidoșenie extraordinară) este mai puțin evidentă. Ea poate fi regăsită în multiplicarea imaginilor aceluiași personaj : Simon care își vede imaginea fotografică într-o uniformă pe care nu mărturisește a fi purtat vreodată, diversele cópii ale lui Djinn, asemănarea dintre Simon și femeia găsită moartă precum și asemănarea dintre prietena Carolinei și aceasta din urmă sugerează numai aparent *repetarea :* opoziția dintre persoană și manechin, dintre individ și fotografie este subliniată prin șocul resimțit de Lecoeur în diferite situații.

3.3.4. *Supunerea față de nevoile corporale* și față de *moarte* (relevată pentru spiritele din mitologia mahomedană într-un dicționar relativ mai specializat (ultimul citat la nota 16) transpare în înscenarea morții lui Djinn (prin folosirea manechinului, vezi pag. 88) narată la a treia persoană, deși fragmentul (capitolul șase) este atribuit de donatorul de text tot lui Simon Lecoeur (p. 144). Jocul dintre moartea imaginii și moartea unei persoane este șocul pe care contează donatorul cînd subliniază coincidența dintre locul indicat de naratorul capitolului 6 pentru manechin și cel al tinerei victime, precum și faptul că decedarea acesteia din urmă avusese loc *după ce* textul fusese scris.

---

[15] Lexis, *Dictionnaire de la langue française*, Librairie Larousse, 1975.

[16] *Chambers Twentieth Century Dictionnary*, Edited by A. M. Macdonald, OBE BA (Oxon) 1976, p. 708 : „JINN — a class of spirits in Mohammedan mythology, formed of fire, living chiefly on the mountains of Kàf which encircle the world, assuming various shapes, sometimes as men of enormous size and parrtentous hideousness“. Vezi și Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, Ed. Albatros, 1983.

[17] Ricardou, *Terrorisme, théorie*, Cerisy 1975 (vezi finalul notei 10) p. 13 și 23.

4. Pasajele precedentului capitol au reliefat necesitatea utilizării unui intertext operațional. Dacă la 3.3.1. acesta putea fi regăsit într-o anumită „bibliotecă a textului", după expresia lui Ricardou [17] la 3.3.3. circumscrierea lui trebuia să aibă în vedere formule curente ale presei : caracterul internațional al terorismului, dezvoltarea acestuia în anumite zone ale lumii arabe etc. O determinare mai precisă a acestuia fiind greu de realizat, ni se pare utilă reamintirea faptului că, încă din anii '70 (momentul apariției cărții *Projet pour une révolution à New York*) Robbe-Grillet a manifestat un interes deosebit pentru jocul cu ceea ce el desemna ca fiind formulele „culturii de masă" [18]. Printre formulele „culturii de masă" (să-i dăm accepția generală de cultură difuzată prin mass-media sau chiar produsă în interiorul acesteia) dicționarele, ziarele, filmele joacă un rol determinant.

5. Revenind la *literalitatea lui Djinn* constatăm că nu este exclusă corelația dintre Jean (alias Djinn), spiritele din mitologia musulmană și *denumirea* băuturii *gin*, înregistrată de dicționarele franțuzești ca omonim al denumirii mitologice. Mai multe conexiuni sînt posibile :

5.1. Omonimia este perfectă în limba rusă (dźin). Or lui Lecoeur îi este atribuită de către mica Marie și de către falsul document de identitate, găsit la domiciliul dispărutului, legături cu o țară în care această limbă este vorbită. Parcă pentru a întări legătura dintre cele două omonime, în formulele livrești ale limbii ruse apare : „vypustit' dźina iz *butylki*" explicată de Ojegov ca „a elibera forțele răului". Dar cuvîntul *butylka* (sticlă) apare, în limbajul curent, în corelație cu denumirea băuturii [19].

5.2. O omografie parțială apare și în engleză (una dintre formele atestate fiind *ginn* pentru desemnarea categoriei de spirite — vezi definiția de la nota 16). Istoria cuvîntului englezesc este ea însăși interesantă : conform dicționarului Petit Robert originea lui este neerlandeză (genever) [20]. Or, unul dintre toponimele care apar în roman (strada pe care locuiește fostul profesor, punctul de plecare al trenului așteptat de Caroline) — este Amsterdam, cu alte cuvinte capitala țării din care a plecat denumirea băuturii. Apare evident că ecourile de acest gen tind să se prolifereze și că enumerarea lor nu poate fi exhaustivă. Ele ne sugerează însă cîteva concluzii provizorii :

5.2.1. Deși cartea este scrisă în „franceză literară modernă" (o formă a ceea ce Bourdieu desemnează ca „limba legitimă" [21]) realizarea dialogismului în sens bahtinian este posibilă datorită conexiunilor lingvistice bazate pe *omonimie* și *paronimie*. Confruntarea dintre o formulă tipic franțuzească (péri en mer) cu una corectă, dar mai probabilă pentru un străin (mort en mer) (vezi p. 38) potențează acest joc.

---

[18] Vezi, în afară de mărturiile „școlii Noului Roman" și modul reticent în care a fost primit acest joc de către unii comentatori ai fenomenului literar francez : de ex. F. S. Narkirier, *Frantzuzskij roman nashih dnej*, Izdatel'stvo Nauka, Moskva, 1980, p. 158.

[19] Ożegov, S. I. *Sloyar' russkogo jazyka*, Moskva, Izdatel'stvo russkij jazyk, 1981, p. 146.

[20] Petit Robert, *Dictionnaire de la langue française*, Société du Nouveau Littré, 1969, p. 784

[21] Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire*, Fayard, 1982, cap. I dar în special notele 12 și 13 de la p. 33.

[22] „Romanul trebuie să fie microscopul plurilingvismului" — Studiul *Discursul în roman*, p. 279 în vol. *Probleme de literatură și estetică*, Univers, 1982.

Scanned with OKEN Scanner

5.2.2. Legătura dintre *djinn* și *gin* este întărită de mărturia unui personaj și de prezentarea făcută la un moment dat stării lui Lecoeur [23]. Ea se situează în linia exploatării *motivului halucinației* ca marcă a opoziției dintre real și imaginar, adesea considerată drept caducă de către literați [24].

6. Relația dintre *donatorul textului* și presupusul *autor al acestuia* servește deci, printre altele, în cazul cărții lui Robbe-Grillet, la reliefarea caracterului halucinatoriu al perceperii realului prin intermediul unei anumite utilizări a „culturii de masă". Similitudinea funcțională ar putea fi subliniată și în cazul celorlalte două cărți, menționate în primele capitole ale lucrării noastre, dar reliefarea ei depășește spațiul și timpul textual de care dispunem.

6.2. Tot această relație ar putea constitui, după opinia noastră, un punct de plecare pentru analiza raportului dintre real și mitic, intertext dominant în practica și în praxiologia prozei contemporane, după cum rezultă și dintr-o recentă dezbatere declanșată de opera lui Aitmatov [25].

6.3. Credem însă că aceeași relație este instaurată nu în scopul constituirii lumii, cum se crede uneori, ci pentru optimizarea cuplajelor interdiscursive, pentru facilitarea *donării* și *primirii* discursului literar ca *plasir du texte* [26]. Și în acest caz, utilizînd la rîndul nostru una dintre formulele „culturii de masă" (versul de șansonetă) vom spune „L'important, c'est la Rose". Cu alte cuvinte, orice discurs al donatorului de text trebuie să fie, cel puțin în parte, demagogic [27].

Liceul Industrial nr. 3, Galați

---

[23] „Lorsque je me suis réveillé ce matin, j'avais la tête vide, lourde et la bouche pâteuse, comme, si je m'étais livrée, la veille, à des excès de boissons alcooliques..." (DJINN, p. 137) „Simon Lecoeur se réveilla, la bouche pâteuse comme s'il avait trop bu".

[24] Quant à la perception contradictoire du réel et de l'imaginaire, les drogues hallucinogènes suffisent à nous persuader de sa désuétude — afirmă tranșant Bernard Delvaille (*La Nouvelle poesie française*, Anthologie, Seghers, 1974, En guise d'avant propos, p. 8.

[25] Vezi articolul lui Alexandr Belorusets, *El mito en la prosa moderna*, pag. 145 în revista „Literatura sovietică", no. 3/1985. Sînt reproduse, în afara opiniilor unor autori sovietici, secvențe din discursul teoretic al lui Marquez și John Undike.

[26] Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, coll. Tel. Quel, Ed. du Seuil: „C'est l'intermittence qui est érotique (...) (c'est) la mise en scène d'une apparition-disparition (p. 19 în *op. cit.*).

[27] „J'appellerai „démagogiques" les discours qui pour assurer leur crédibilité exploitent certaines motivations que L suppose à tort ou à raison dèterminantes chez R" (Catherine Kerbrat-Orecchioni, Déambulation..., p. 71 în *vol. cit.* la nota 3.

Analiza funcțională a unui astfel de discurs este făcută de Eco în textul citat, în special la pag. 100.

DISJUNCȚIA ȘI CONJUNCȚIA ÎN ANALIZA TEXTULUI POETIC

DE

MIHAI NOVICOV

Anunțînd că ne vom ocupa de analiza textului poetic, presupunem că textul poate fi înțeles. Lucru, stricto senso, imposibil. În general „înțelegerea" se adevereşte prin găsirea unei echivalențe. Ceea ce în cazul poeziei nu poate fi realizat. Un text poetic n-are echivalențe.

Totodată este îndeobşte cunoscut că în cazul unui text poetic sensul de suprafață, ca realitate lingvistică, ascunde un sens esențial, „sensul din spate", după cum îl numeşte Nikolai Hartmann. Obiectul analizei ar putea fi atunci definit şi ca descoperire corectă a sensului, pornindu-se de la ceea ce este dat. Pe acest făgaş s-a constituit la un moment dat prestigiul structuralismului, pentru ca, pe măsura valorificării rezultatelor, să iasă la iveală şi laturile lui vulnerabile. Celebra analiză a sonetului lui Baudelaire *Les chats*, efectuată de Roman Jakobson şi Claude Lévi-Strauss [1], s-a dovedit a fi, în cele din urmă, ca text critic, o lectură extenuant de obositoare. Tot ce se spune este just, dar şi ineficient.

Explicația noi o aflăm în absolutizarea aşa-numitelor „straturi". De bună seamă, metodologic ele pot fi „desfoliate" unul după altul, însă esteticeşte nu pot fi obiectualizate. Inadvertența apare flagrant în cazul stratului fonic. Se pierde din vedere că în acest plan libertatea de mişcare a creatorului este sever stînjenită. Se cunoaşte succesul de care s-a bucurat eseul structuralist *Le jour, la nuit* al lui Gérard Genette. Însă majoritatea deducțiilor cercetătorului se bazează pe caracteristicile oarecum întîmplătoare ale limbii franceze. Ca o încercare de a se schița „într-un mod cu totul artizanal", cum se exprimă autorul însuşi, „configurația unei parcele din spațiul verbal", eseul este încîntător, însă în efortul de a se descifra structura substanțial genuină a poeziei aportul lui e minim [2].

Considerații semnificative ar putea fi extrase şi din excelentele analize ale lui I. Lotman, al căror obiect, după precizarea autorului, este „textul artistic ca atare", semnificația lui specific artistică, datorită căreia „el poate

---

[1] Cf. Roman Jakobson, Claude Lévi-Strauss, O *analiză: «Pisicile» de Baudelaire*, în „Secolul XX", 1967, 5, p. 130—131

[2] Cf. Gérard Genette, *Figuri*, Bucureşti, Univers, p. 192 şi u.

îndeplini o anumită funcție — cea estetică“ [3]. Pornind de la constatarea că textul „cu ajutorul unui șir de semnale acordează în conștiința cititorului sau ascultătorului un anume sistem determinat al codului“ [4], care însă se îmbogățește și se complică înainte de a i se fi desăvîrșit întregul, în partea a doua a volumului I. Lotman oferă cîteva exemple de uimitoare pertinență ale diverselor căi de identificare, prin procedee structural-semiotice, a „dominantelor“ estetice. Dar și în acest caz devine supărătoare o anumită redundanță.

În vederea demersului ulterior problema ar putea fi pusă și în alți termeni. Din punct de vedere „fizic“ (sau exterior), un text poetic pare a se deosebi de unul nepoetic prin aceea că înlăuntrul lui materialul lingvistic este distribuit cu o anumită îngrijire, am putea spune chiar „reglementat“, căci, evident, el apare unui neinițiat ca ordonat în virtutea unor „reguli“. Dar tot neinițiații fac adesea greșeala de a descoperi asemenea „reguli“ privind doar o anumită latură a textului. Ceea ce poate fi derutant. Definitoriu ni se pare, asemeni lui I. Lotman, faptul că într-un text poetic toate aceste modalități și procedee de „ordonare“ sînt încărcate semantic. Tocmai această opțiune a determinat și titlul comunicării. Disjuncția, adică studierea izolată și izolatoare a diferitelor modalități de marcare a textului poetic, este fără îndoială binevenită, chiar necesară pentru „pătrunderea“ lui corectă. Dar ea reprezintă, cel mult, o fază preliminară, de tatonare, ca și „experiențele cu martori“ în unele științe exacte. În cazul poeziei, esențial este felul *cum* se conjugă. Prin inventarieri minuțioase ale unor rezultate din perimetrul operațiunilor preliminarii poate fi întrezărit, ce-i drept, firul (sau motivul) pe care aceste rezultate se grefează, dar numai întrezărit. Forța motrice a principiului unificator, structurant, se cere a fi căutată în spațiul extralingvistic. Într-o prefață la o culegere de texte ale formaliștilor ruși, R. Jakobson susține că dezvoltarea studiilor de poetică a fost frînată în anii '20 de lipsa unui efort în domeniul lingvisticii generale „care nu era decît embrionară“ [5]. De unde s-ar putea deduce că „sensul ascuns“ al poeziei s-ar dezlega printr-o analiză lingvistică mai bine fundamentată. Recunoaștem că nu împărtășim această părere.

Persistența unei asemenea abordări pare a avea la origine ideea, acreditată încă de clasici, că materialul poeziei este limba. În această privință consensul este atît de larg, încît nici nu-i nevoie de referințe. În schimb, vom aminti consecvența cu care Călinescu nega că limba în sine poate fi sau nu poetică. În raport cu poezia, cu arta în general, limba este neutră. Una din dovezile cele mai elocvente o vedem în traductibilitatea poeziei. Din moment ce o poezie a lui Verlaine tradusă în englezește, românește sau rusește, rămîne *aceeași* poezie a lui Verlaine, înseamnă că substanța ei intimă aparține unei alte zone decît cea lingvistică, probabil, tocmai acelui „spațiu real de libertate a traducătorului“, despre care vorbește Ștefan Augustin Doinaș aflat

---

[3] I. M. Lotman, *Analiz poétičeskogo teksta*, Moscova, „Prosveščenie“ , 1972, p. 7.
[4] *Idem*, p. 124
[5] *Théorie de la littérature*, textes des formalistes russes réunis, prezentés et traduits par Tzvetan Todorov, prefacé de Roman Jacobson ; collection „Tel Quel“, Aux Editions de Seuil, Paris, 1965, p. 12. Vezi și Mihai Novicov, *O culegere de texte extrase din studiile formaliștilor ruși, în* „Revista de istorie și teorie literară“, XVI, 1968, 3, p. 534—535.

Scanned with OKEN Scanner

în căutarea „șanselor unei traduceri fidele a poeziei“ [6]. „Traducătorul, se arată în concluzie, e chemat să re-facă obiectul estetic nu din afară, ci dinlăuntru : să parcurgă, adică, pas cu pas drumul parcurs de poetul pe care-l traduce, să repete, în spațiul de cultură al limbii sale, efortul făcut de autor în spațiul de cultură al limbii lui, adică să își însușească un anume *poiein*. Nu e vorba, deci „de a recupera originalul ca «obiect estetic», ci de a reproduce geneza lui, de a ne instala într-un punct de unde se declanșează energia spirituală proprie creației literare“. Sîntem convinși că acest punct (sau locul geometric al punctelor, dacă este vorba de poezie în general) se află într-o zonă ce nu este încă dominată de tentaculele constrîngătoare ale limbii, sau, parafrazînd, unde verbul abia „cearcă în zadar din haos a se naște“. În căutarea acestei zone ni s-a părut că am găsit un „indicator de drum“ în anume propoziții ale lui L. N. Tolstoi. În primul rînd, spre deosebire de quasiunanimitatea specialiștilor, cînd dă definiția artei, Tolstoi arată că materialul în poezie corespunzător mișcărilor în dans, liniilor și culorilor în pictură, sunetelor în muzică, nu este limba ca atare, ci „imaginile exprimate prin cuvinte“ [7].

Dar dacă limba este neutră în raport cu arta, inversul nu este adevărat. După cît ni se pare, analogia cea mai potrivită ar fi cu arhitectura. „La nivelul de maximă abstractizare, sistemul proporțiilor geometrice va constitui materialul arhitecturii, la nivelul unui maxim concret, rolul acesta îl vor juca diferitele materiale concrete, de factură determinată, care alcătuiesc masele dispuse în forme geometrice“ [8]. Și totuși, de aici nu se poate trage concluzia că, în plan artistic, materialul artei arhitecturale s-ar identifica total cu materialul de construcție. Este cazul să citățm și cuvintele lui Marx : „Natura fizică a culorilor și a marmurei nu se situează în afara domeniului picturii și sculpturii“ [9]. Respectiv, nici limba cu toate articulațiile ei, nu constituie materia primă a artei literare, dar nici nu se situează în afara ei.

Concretețea relației ni s-a părut iarăși că o putem desluși în unele precizări ale lui Tolstoi, care, contestînd definițiile date artei de diferiți esteticieni, insistă asupra împrejurării că în mod obiectiv arta există independent de existența operelor de artă, deoarece în esența ei arta este unul din mijloacele de comunicare între oameni și, „în sensul cel mai larg al cuvîntului“, ea „cuprinde întreaga noastră viață“ [10].

Tolstoi ne îndeamnă astfel să așezăm la baza investigației noastre convingerea că esența artei nu poate fi căutată decît pornindu-se de la constatarea că „artisticul“ este „o latură“ a „omenescului“. Iar pentru a se defini „omenescul“ ne-am decis să apelăm la cunoscutul concept al lui Marx, din care reiese că omul este singura vietate capabilă să se autocontemple și să-și conștientizeze propria existență. Oricît de rudimentare ar fi începuturile, în adîncul adîncului, prin rădăcinile acestei conștientizări se distilează atributele

---

[6] Ștefan Aug. Doinaș, *Despre traducerea fidelă a poeziei*, în „Viața Românească“, București, 1984, LXXIX, 3, p. 5—21

[7] Cf. L. N. Tolstoi, *Cto takoe iskusstvo ?* în *Opere* în 20 volume, vol. 15, Moscova, 1965, p. 87

[8] L. M. Lotman, *Lecții de poetică structurală*, București, Univers, 1970, p. 35

[9] K. Marx, *Manuscrise economice*, cf. Marx—Engels, *Despre artă*, vol. I, București, 1966, p. 73

[10] *Vol. cit.*, p. 80, 84 și 88. Vezi și Mihai Novicov, *Concepțiile estetice ale lui Tolstoi în lumina contemporaneității*, în „Revista de istorie și teorie literară“, 1979, București, 28, 1, p. 115

Scanned with OKEN Scanner

genuine ale lumii vii. Viața nu poate dura și, deci, nu poate exista decît prin conjugarea organică a două ipostaze, individul și specia. În consecință omul nu poate să-și conștientizeze existența decît pe ambele coordonate. Tot Tolstoi observă undeva că dintre toate vietățile, la oameni individualitatea este cel mai puternic marcată și că, din această cauză, ea manifestă cele mai puternice tendințe de izolare, revendicîndu-și în cel mai înalt grad independența. În același timp, însă, omul este și specia cea mai socială. Foarte curînd, după ce a început să judece, omul trebuie să fi elaborat și unul din primele binoame indispensabile pentru priceperea existenței sale: pe de o parte „eul", sau cum zicem noi acum, „propria personalitate", pe de alta — apartenența la un grup devenit azi „omenirea", „umanitatea".

Dar descoperirea aceasta l-a pus dintr-o dată pe om în contact cu o contradicție insolubilă, din care a izvorît ceea ce noi numim „tragismul imanent al existenței umane". În raport cu viața unui om, durata umanității este infinită, pe cînd existența personalității este drastic limitată. Tragedia izvorăște de aici. Devenind capabil să-și închipuie nemurirea speciei, omul este singura vietate care își cunoaște moartea. Totodată, obiectualizîndu-se în produsele activității sale creatoare, omul și-a dezvoltat, tot ca un însemn al apartenenței la specie, și darul imaginației. Iar imaginația este tot atît de nețărmurită ca și firea, pe cînd posibilitățile individuale de realizare a celor închipuite sînt brutal încătușate.

Așadar, în căutarea acelei ipostaze a omenescului, care face (după Tolstoi) ca „arta să cuprindă întreaga noastră viață", noi ne-am decis să explorăm adîncul contradicțiilor insolubile ale condiției umane. În alți termeni, pornim de la convingerea că, devenind conștient de natura propriei sale existențe, omul s-a și răsculat împotriva implacabilului destin, făurindu-și și arme corespunzătoare: știința și arta.

Știința reflectă cutezanța de a birui infinitul prin reducția la finit. De aceea, poate, și este matematica suma tuturor științelor. De la Euclid la Lobacevski, de la Lobacevski la Einstein s-a cîștigat mult teren, dar într-un ritm realmente tragic: după fiecare escaladare spectaculoasă orizontul necunoașterii se lărgea.

Prin artă efortul titanic se manifestă altfel, suma principală este în acest caz imaginația. Dacă infinitul nu poate fi domesticit prin calcul, atunci cel puțin infinitul existenței poate fi atins prin infinitul imaginației. Un infinit se raportează deci la un alt infinit. Se ajunge astfel la ceea ce în matematică se numește „nedeterminare".

În calcule nedeterminarea apare atunci cînd în rezolvarea unei probleme cu o necunoscută se ajunge la o expresie algebrică — limită, intransformabilă într-o constantă. Cînd, de pildă, după un șir de calcule, ajungem la formula $y = \lim_{x \to 1} f(x) = \frac{\sin x}{1-x}$, rezultatul nu poate fi folosit, întrucît substituind x cu 1, obținem $x = \frac{0}{0}$, adică o nedeterminare, deoarece $y \cdot 0 = 0$ pentru orice valoare finită a lui y.

Dacă inversăm egalitatea de mai sus :

$y=\lim_{x\to 1}\frac{\frac{1}{\sin x}}{\frac{1}{1-x}}$, obținem $\frac{\infty}{\infty}$, adică tocmai nedeterminarea care ne interesează, dar care, din punctul de vedere al calculului, este tot atît de neoperantă ca și $\frac{0}{0}$.

În calculele matematice apar și alte nedeterminări de acest tip [11] ($0\cdot\infty$; $\infty-\infty$, 1^{∞}, 0^{0}, ∞^{0}), cum însă toate sînt reductibile la $\frac{0}{0}$ sau $\frac{\infty}{\infty}$ iar acestea sînt reversibile, sîntem îndreptățiți să ne referim doar la nedeterminare în general.

Analogia dintre o creație artistică și o nedeterminare de tipul arătat o vedem în faptul că și în cazul unei opere de artă (al unui text poetic în speță) efortul de găsire prin „înțelegere" a unui echivalent, adică de aflare a „necunoscutei" de dincolo de text, conduce la o „nedeterminare", în sensul că generează posibilitatea coexistenței unui număr „nedeterminat" de interpretări posibile.

De aici n-ar trebui să se tragă concluzia că am intenționa să acreditățm pe o altă cale ideea valabilității oricărei lecturi. Se știe că spațiul acestei valabilități este totuși limitat de „existența obiectivă a operei" [12]. Într-o altă încercare am propus să definim natura acestei limitări ca „locul geometric al interpretărilor compatibile cu realitatea intrinsecă a textului [13]. De această dată ne propunem să explorăm o altă pistă. Se știe că în calculele matematice, cînd se ajunge la o nedeterminare, concluzia insolubilității absolute a problemei nu este totdeauna definitivă. În numeroase cazuri nedeterminarea poate fi înlăturată.

Există nedeterminări false sau aparente, cum ar fi aceasta :

$y=\lim_{x\to 1} f(x)$, cînd $f(x)=\frac{x^2-4}{x-2}$

Dacă operăm substituirea indicată ($x=2$), obținem $\frac{0}{0}$ deci o nedeterminare ; dar este suficient să descompunem în factori numărătorul : $x^2-4=(x+2)(x-2)$, iar apoi să operăm reducerea, pentru ca expresia să devină $y=\lim_{x\to 2} f(x)$, unde $f(x)=x+2$, deci $y=4$, rezultatul fiind, deci, o constantă.

---

[11] Spunem „de acest tip" pentru că în matematică sînt cunoscute și alte categorii de „nedeterminări", care în acest context nu interesează

[12] Cf. René Wellek, Austin Warren, *Teoria literaturii*, București, Univers, 1967, capitolul *Modul de existență al operei literare*, p. 190—209

[13] Cf. Mihai Novicov, *Studiul literaturii ca serie de fapte specifice* în *Metodologia istoriei și criticii literare*, București, Editura Academiei [1969], p. 147—153

Acesta ar fi, în planul analogiei propuse, cazul paraliteraturii. Prin „descompunerea în factori", eliminînd înfăţişarea exterioară, realizată după model artistic, descoperim un conţinut echivalent cu o expunere publicistică. Ar însemna, deci, că, în cazul în care o poezie se dovedeşte a fi perfect inteligibilă, putînd fi rezumată şi sub altă formă decît cea similipoetică, din punct de vedere estetic valoarea ei este nulă.

Însă în cazul în care, şi după verificarea algebrică, nedeterminarea se dovedeşte a fi „reală", de cele mai multe ori necunoscuta poate fi totuşi aflată prin derivare, pe baza teoremei (sau regulii) lui L'Hôpital, conform căreia $\lim_{x \to n} \frac{f(x)}{(x)g} = \lim_{x \to n} \frac{f'(x)}{g'(x)}$.

În raport cu această situaţie ce analogie putem stabili ? Derivata este şi ea o funcţie, dacă $y=f\ (x)$ reprezentată printr-o curbă $y'=f'\ (x)$, indică valoarea unghiului tangentei în sistemul de coordonate şi, deci, variază şi ea o dată cu variabila independentă. Ca atare, este şi ea reprezentabilă şi, dacă nu este o dreaptă, poate avea şi ea o derivată : $y''=f''\ (x)$, reprezentînd, faţă de $y'=f'\ (x)$, ceea ce y' $f'\ (x)$ reprezintă faţă de $y=f\ (x)$ ş.a.m.d.

Grafic, relaţia dintre funcţia şi derivata ei apare, deci, ca o relaţie tangenţială, de incidenţă în limitele unui plan referenţial. Sensul găsit prin derivare nu este echivalent cu cel căutat, dar îl sugerează prin direcţia tangentei. Ni s-a părut că astfel analogia ar putea fi continuată. Variabila independentă (x) ar corespunde vieţii în infinitatea ei necontenit schimbătoare. Funcţia $y=f\ (x)$ se relevă ca o curbă a vieţii, ca o traiectorie a unui aspect esenţialmente uman (deci, contingent cu infinitul), al cărui *sens* îl caută poetul. Sensul este ascuns tocmai pentru că, din perspectiva unui demers individual, infinitul existenţei pare insesisabil. Este lesne de înţeles de ce infinitul imaginaţiei nu se poate contopi cu infinitul existenţei, dar îl poate atinge asimptotic, smulgînd pentru oameni un crîmpei al pulsaţiei universale.

Valorificînd aceste propoziţii în cadrul problemelor metodologice de la care am pornit, înţelegem de ce prin disecare structuralistă nu putem ajunge decît la nedeterminări. Perfecţionarea instrumentelor lingvisticii generale nu ne poate ajuta la nimic, cît timp nu cunoaştem natura tangentei actului creator cu problematica general-umană, cu tragismul ei imanent. Pentru că, într-un text poetic, „specificul", factorul determinant al nerepetabilităţii şi al valorii, nu este dat de natura elementelor componente considerate fiecare în parte, ci de natura conjugării lor într-un tot unic, suficient sieşi într-o „piesă", cum se exprima Maiakovski.

În consecinţă, primul „obiect" al analizei unui text poetic n-ar trebui să fie „straturile" sau alte componente ale structurii, ci structura însăşi, prin încercarea de a se determina înclinarea tangentei, adică a direcţiei de confluenţă a imaginaţiei cu necuprinsul existenţei. După convingerea noastră, categoria estetică fundamentală este tragicul, căci numai tragicul este congenuin cu infinitul. Feţele lui sînt fără număr, dar prin fiecare din ele omul se poate contempla pe sine, ca printr-o fereastră miraculoasă care-l dedublează, fără a-l scinda, contopind într-o imagine unică ambele ipostaze : de muritor şi de nemuritor.

Scanned with OKEN Scanner

Orice text poetic oferă, din această perspectivă, semnale asemănătoare marcajelor pe cărările de munte. Nu araeori un semnal puternic marcat este titlul. Aproape întotdeauna trebuie reperat și primul vers. Nu mai puțin importante sînt repetițiile, sistemul de aliterații, reminiscențele literare, modul de desfășurare a leitmotivului și multe altele. În această materie prescripțiile sînt contraindicate, dar nouă ni se pare în afară de orice îndoială că lectura atentă a oricărei poezii, uneori repetată, la nevoie conjugată, pe cît e posibil, cu alte opere ale autorului, cît și cu atmosfera vremii, precum și diferite sugestii extratextuale de altă natură, nu pot să nu genereze, într-un fel sau altul, o coparticipare genetică atît de intimă, încît să releve analizatorului substanțialitatea ideatică și estetică a poeziei, de la care pornind să poată fi descifrat și „codul" ei. Raportarea la elementele constitutive ale structurii abia urmează, ca un fel de verificare, putînd să confirme sau să infirme intuiția primordială. Acest ultim caz ar obliga la o nouă pătrundere, mai adîncă. Doar și în calculele matematice se întîmplă ca prima operație de derivare să nu ducă la „dezlegarea" nedeterminării. Atunci se poate continua cu o a doua, la nevoie cu o a treia ș.a.m.d.

Metaforic vorbind, am putea spune că este nevoie de derivări cu atît mai multe, cu cît mai adînc este „îngropată" necunoscuta. Dar oare nu tot astfel se întîmplă și cu textele poetice? În unele cazuri sensul ascuns ni se dezvăluie dintr-o dată, de la prima contactare tangențială. În alte dăți, senzația de abscons, de criptogramă, de ceva care îți scapă la orice atingere, persistă. Dar, cum ne sfătuiește Lucian Blaga: „sapă numai, sapă, sapă / pînă dai de stele-n apă". Ipotetic am putea presupune că adîncimea necesară a „săpării" (numărul derivărilor succesive) depinde nu atît de direcția căutării, cît de personalitatea autorului cercetat. Cu cît poetul este mai deschis către viața din juru-i, cu cît este mai avid de a o gusta, cu cît o trăiește mai intens, cu cît mai voluptos se aruncă în vîrtejul ei, cu atît mai sonoră va fi izbitura dintre cutezanța imaginației sale și mișcarea necurmată a firii. Dimpotrivă, cu cît se scufundă mai adînc în propria trăire, cu atît mai acut va simți nevoia să ocolească stîncile, pentru a se strecura liber și dezinvolt în străfundul magic al imaginației onirice. Deosebirea nu este valorică. Esențial nu este „cum", ci „ce" scoate poetul din adîncuri. Într-un anume sens, deosebirea este analogă cu aceea pe care o trasează Marina Țvetaeva între „poeții cu istorie" și „poeții fără istorie" [14].

Se întîmplă însă ca, oricît am deriva, o anumită nedeterminare să nu se dezlege. Este, credem, cazul textelor poeților ratați, care se înșeală pe sine, dar ne înșeală și pe noi, simulînd doar pasiunea căutării unui sens general uman, contingent cu infinitul prin încețoșarea nerelevantă a unor frămîntări mărunte.

Scopul acestei comunicări n-a fost de a recomanda un anume tip de analiză a textului poetic, ci de a atrage atenția cercetătorilor asupra pericolului care-i pîndește dacă persistă în obiceiul de a efectua analiza doar la

[14] Cf. Marina Țvetaeva, *Poéty s istoriej i poéty bez istorii*, în *Opere*, în 2 volume, Moscova, Hudožestvennaja literatura, 1980, vol. II, p. 424—437

nivelul „straturilor". După părerea noastră, instrumentul principal al analizei trebuie să fie nu disjuncția, ci conjuncția. Accente relevante de marcare, din punct de vedere estetic, a unor părți componente nu este dificil a se identifica. Însă rezultatele se dovedesc a fi pozitive doar în măsura în care contribuie efectiv la „dezlegarea" „codului" specific, iar prin aceasta, și a modului în care textul poetic respectiv, accede la realizarea, dintr-o perspectivă nouă, a unor ipostaze ale condiției umane în acele laturi ale lor care devin perceptibile numai prin abordarea artistică. În ultimă instanță, valoarea fiecărei analize este direct proporțională cu aportul ei la evidențierea „omenescului" din text, ca parte integrantă a eforturilor neîntrerupte ale umanității de a îmbogăți autoconștientizarea ei.

Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu"

Scanned with OKEN Scanner

DIN NOU DESPRE „EROAREA INTENȚIONALĂ"

DE

SORIN PÂRVU

În ochii intertextualiștilor de ultimă oră, celebrul eseu al lui Wimsatt și Beardsley, *Eroarea intențională* (*The intentional fallacy*) are a da seamă de o serie întreagă de prejudecăți strîmbe: că poemele sînt autonome sau autotelice, că raportul lor cu limba, ca de altfel și cu celelalte poeme, este disjunctiv, că orice trimitere externă este inoportună. Intertextualiștii susțin, să ne amintim, că poezia înseamnă implicare într-o tradiție literară sau cel puțin într-o anume idee de poezie și n-ar fi posibilă fără genul în care se poate încadra sau de care se poate delimita, fără convențiile pe care le respectă sau le încalcă, dar față de care se definește. „Fiecare lucrare, spunea Valéry, e scrisă de multe lucruri în afară de autorul ei". Chiar acei creatori care cred că-și datorează producțiile numai inspirației de moment și-au dezvoltat fără a bănui un întreg sistem de obiceiuri și noțiuni care sînt fructul experienței.

Poezia devine astfel un proces de integrare, îndeobște inconștient, a unor discursuri străine. „Fiecare text ia forma unui mozaic de citate, fiecare text absoarbe și transformă alte texte" (Julia Kristeva, *Semeiotiké*). O lucrare poate fi citită numai în raport de altele, care, toate împreună, construiesc o grilă — un sistem de așteptări care urmează a o structura. „Și cum putem descoperi structură fără ajutorul unui model metodologic" ?, se întreabă retoric Roland Barthes. Poemul (rostire a unui autor implicat) își dezvăluie înțelesul numai în raport cu sistemul de convenții pe care și le-a asimilat cititorul — el își apropie o semnificație pentru că este citit într-un fel anume, pentru că proprietățile sale latente sînt „naturalizate" de un cititor care îi dezvăluie inteligibilitatea în virtutea unui fond de cunoștințe coerente.

Amintitul eseu nu exclude totuși o asemenea imagine. La vremea apariției (1946), el intra în polemică cu școala intențională, propunînd ca termeni magici cum ar fi „sinceritate", „fidelitate", „spontaneitate", „autenticitate", „originalitate" să fie înlocuiți cu alții, mai precișI: „integritate", „conexiune", „unitate", „funcție", „subtilitate", „adecvare". A admite prima serie înseamnă a analiza poezia în termenii intenției poetului, ceea ce ne-ar pune în culpă din cel puțin cinci puncte de vedere:

1. Poemul nu se ivește dintr-o întîmplare. Accentul pe intelectul creator (cauză a poeziei) nu ne îndreptățește să transformăm creația (intenția) într-un criteriu de apreciere a valorii.

2. Cum am putea afla ce a vrut să facă poetul ? Dacă a reuşit, atunci poezia însăşi stă mărturie a intenţiei. Dacă n-a reuşit, poezia nu se constituie într-o probă adecvată şi nu ne rămîne decît să ne deplasăm în afara ei, pe urma unei intenţii care nu s-a materializat nicicum.

3. Poemul e o maşinărie, în sensul că trebuie să funcţioneze. Şi numai în măsura în care un produs funcţionează putem noi merge pe urmele intenţiei producătorului. Poemul există doar prin înţelesul său — întrucît prinde viaţă şi se transmite prin cuvînt — el totuşi *este*, există aici şi acum, aşa că n-are rost să cercetăm ce a vrut să spună poetul. Alte mesaje practice îşi ating scopul dacă şi numai dacă ne este clară intenţia, poezia nu-i nevoie să fie pusă într-o asemenea relaţie. Încă o dată, ea este.

4. Înţelesul unei poezii poate fi personal, în sensul că ea exprimă o personalitate sau o stare de spirit, mai curînd decît un obiect concret. Dar chiar o poezie lirică scurtă este dramatică şi, deci, presupune reacţia unui vorbitor la o situaţie. Iar gîndurile şi atitudinile e mai firesc să le conectăm la un vorbitor dramatic decît, printr-o inferenţă biografică, la autor.

5. Intenţia iniţială poate fi exprimată mai fidel de o a doua versiune, revizuită. Să deducem că intenţia primă n-a fost adevărată ?

Eseul vizează doctrina romantică, cu accentul ei pe poet şi rostirea lui inspirată — Benedetto Croce definea frumosul ca unitatea organică între intuiţie şi expresie — şi sfîrşeşte prin a propune un sistem axiologic diferit, în ideea că unica existenţă publică a unui poem se materializează *în* şi *prin* limbă. Wimsatt şi Beardsley nu contestă însă nici o clipă faptul că un cititor se cuvine să fie competent, să se apropie, adică, de poem cu informaţii despre poet, perioadă, curent, tradiţie poetică sau limbajul însuşi. Ei nu spun decît că putinţa noastră de a folosi aceste informaţii depinde de conştientizarea conexiunii dintre ele şi poem, iar conexiunea însăşi nu se poate stabili decît în termenii poemului-ca-fapt-de-limbă.

Universitatea „Al. I. Cuza" — Iaşi
Facultatea de Filologie

Scanned with OKEN Scanner

SENS ŞI CONTRA-SENS DIN PERSPECTIVA FICŢIUNII LITERARE

DE

NINA IVANCIU

O discuţie în marginea sensului ficţiunii literare implică o dublă relativizare iniţială, operată de receptor în procesul de interacţiune cu textul respectiv. Astfel, actualizarea şi/sau interpretarea configuraţiilor semantice discursive depind pe de o parte de nivelul textual abordat iar pe de altă parte de perspectiva de abordare, care aparţine „complexului de presupoziţii“ [1] al cititorului.

Vom adopta aici un punct de vedere *integrator*, în virtutea căruia se poate vorbi despre sens la nivelul cuvintelor, al propoziţiilor precum şi la nivelul întregului text, înţeles ca un sistem dinamic, a cărui elaborare relativ autonomă include posibilitatea deschiderii sale spre contexte socio-culturale, cu care dialoghează mai mult sau mai puţin implicit.

Analiza constituirii şi transformării sensurilor, prin integrarea lor la un alt nivel, conduce la distincţia, în plan ficţional, între sensul enunţării şi sensul enunţului. Or, se ştie că între cele două tipuri de sensuri se poate institui o relaţie de convergenţă, precum în exprimarea literală sau metaforică, dar şi una de divergenţă, reprezentată, de pildă, de ironie [2].

Conflictul sugerat de titlul acestei lucrări va fi examinat printr-o dublă lectură, una intra-discursivă, cealaltă inter-discursivă, a doua fiind generată de prima, în măsura în care se acceptă că un text literar este efectul unui dialog nu numai cu propriile niveluri ci şi cu „exteriorul“ său [3]. Polemica intra-textuală antrenează şi o polemică inter-textuală, deoarece nici o ficţiune

---

[1] Categoria „complex de presupoziţii“ este descrisă de S. J. Schmidt drept o mulţime de condiţionări „externe“ şi „interne“, de natură socială, cognitivă, volitivă şi emoţională, ce caracterizează partenerii unui joc de acte de comunicare (a se vedea *Le comique dans le modèle descriptif d'actes de communication*, în „Linguistique et sémiologie“, 5, 1978, Travaux du CRLS de Lyon, p. 76).

[2] J. R. Searle distinge între mai multe tipuri de exprimări, printre care: exprimarea *literală*, percepută ca o identitate de sens între enunţare şi enunţ, exprimarea *metaforică*, actualizată atunci cînd sensul enunţării depăşeşte sensul enunţului ,şi cea *ironică*, descrisă drept un conflict între ceea ce vorbitorul înţelege şi ceea ce spune enunţul său (*Metaphor*, în *Metaphor and Thought*, ed. Andrew Ortony, Cambridge U.P., p. 121—122).

[3] Dintr-o perspectivă pragmatică, discursul ficţional se defineşte prin coexistenţa a două situaţii de enunţare: una internă şi alta exterioară, aceasta din urmă funcţionînd drept criteriu esenţial în caracterizarea unui text de ficţiune (R. Warning, *Pour une pragmatique du discours fictionnel*, în „Poétique“, 39, 1979, p. 328—331).

Scanned with OKEN Scanner

nu există în stare pură [4], iar aluziile la „mediu" sînt deseori defavorabile acestuia.

Pe de altă parte, întîlnim totuşi şi situaţia unei cooperări — în cadrul textului — între ce se spune şi intenţia „spunerii", actualizată, de pildă, de literatura metaforico-simbolică. În acest caz, problema tensiunii dintre sens şi contra-sens nu este o problemă generată de ficţiunea respectivă, ci mai curînd *derivată* în procesul unei lecturi inter-textuale, unde receptorul procedează la compararea discursurilor aparţinînd aceleiaşi regiuni culturale şi subliniază divergenţele fundamentate pe concepţii literare ce se exclud reciproc. În acest punct pare necesar a distinge între sensuri de natură *metafizică* şi sensuri *materiale:* primele trimit la o esenţă umană, divină sau cosmică, celelalte contrazic atari referinţe, „arătîndu-se" drept efect al multiplelor posibilităţi de combinare a semnificanţilor textuali.

Relaţia de contradicţie inter-textuală, fie că este provocată aluziv de text, fie că este interpretată ca atare doar din perspectiva lecturii, priveşte deci nu numai problematizarea sau discreditarea totală a unui *model de sens* şi eventual propunerea altuia, ci şi confruntarea dintre două concepţii asupra scriiturii literare. Referitor la această ultimă divergenţă, J. Ricardou distinge între o literatură de tip reprezentativ, respectiv expresiv, şi una de tip productiv, prima subordonînd mecanismele de productivitate produsului, adică sensului, ceea ce alimentează iluzia de „natural"; cealaltă răstoarnă raportul prin exhibarea operaţiilor de generare a ficţiunii, ceea ce duce la sublinierea caracterului artificial al evenimentelor semnificate [5] precum şi la impunerea unei viziuni literare bazate, aşadar, pe un joc dinamic de simulacre, capabile de a degrada *şi* modelul *şi* copia [6].

Polemica intra- şi/sau inter-textuală funcţionează deci atît din perspectiva literaturii referenţiale cît şi din perspectiva celei auto-referenţiale, cu efecte anti-referenţiale. Ea va fi totuşi diferită din punct de vedere al conţinutului şi al intenţiilor sale. Să luăm cazul *ironiei,* modalitate exemplară de conflict implicit între un sens manifestat (literal) şi cel intenţionat [7], la nivel micro- şi/sau macro-discursiv.

Tensiunea dintre ce se spune şi ce se subînţelege se menţine sau se rezolvă, după cum interogarea unor valori general admise rămîne ca atare sau se continuă prin sugerarea unui alt consens [8]. În cazul literaturii referenţiale, această strategie urmăreşte, bunăoară, relativizarea unor adevăruri considerate absolute (a se vedea, de pildă, romanul lui Th. Mann, *Iosif şi fraţii săi*) şi de aici, prin extindere interpretativă, degradarea unei întregi mentalităţi, care

---

[4] O ficţiune în stare pură „ar fi o povestire fără nici o referinţă la cadrul istoric" (G. Genette, *Nouveau discours du récit,* Seuil, Paris, 1983, p. 54), situaţie imposibilă, orice text de ficţiune trimiţînd la contextul său istoric, deşi relaţia cu el poate fi una negativă (a se vedea, în acest sens, R. Warning, *op. cit.,* p. 337).

[5] A se vedea, *Nouveaux problèmes du roman,* Seuil, Paris, 1978, p. 15—16.

[6] Din punctul de vedere al lui G. Deleuze, conceptul de simulacru ar fi de corelat cu devenirea-pură, cu evenimente lipsite de profunzime, „ne-corporale", ale suprafeţei, cu eterna reîntoarcere, care sabotează lumea reprezentării *(Logique du sens,* Minuit, Paris, 1969).

[7] Cu privire la valoarea implicit distructivă a unei scheme de aşteptare de către ironie, a se vedea (printre alţii), M. P. Bange, *L'ironie. Essai d'analyse pragmatique,* în „Linguistique et sémiologie", 2, 1978, în special, p. 68—73).

[8] În articolul citat, M. P. Bange distinge între ironia retorică şi cea „tactică", prima negînd un model de lume şi afirmînd un altul; a doua pune sub semnul întrebării un asemenea model fără să propună o nouă soluţie (p. 70).

fundamentează un anume tip de paradigmă culturală. Literatura auto-referenţială, respectiv anti-referenţială, utilizează ironia nu pentru a propune „corectări" la un model sau altul de sens, ci pentru a submina tocmai posibilitatea insinuării unor conotaţii metafizice, deci a unor sensuri dincolo de cele produse de materialitatea combinaţiilor dintre semnificanţi [9]. În acest caz, discreditarea intenţionată evoluează de la sabotarea unui verosimil pe motive extratextuale spre sabotarea concepţiei înseşi de verosimil, de unde probabil şi înlocuirea (parţială) a tacticii ironice, bazate pe o contradicţie implicită, cu tactica *paradoxului*, care admite coexistenţa explicită a contrariilor. În acest sens funcţionează bună parte din ceea ce s-a numit Noul Roman francez, cu scopul de-construirii mitului unei literaturi fundamentale pe corespondenţa dintre „cuvînt" şi „lume".

Legea de bază a constituirii dialogului paradoxal este, prin urmare, contradicţia — din punctul de vedere al conţinutului — dintre doi termeni [10], orice ar fi valoarea pe care o dăm respectivilor termeni : cuvinte, propoziţii, discursuri. Dacă un text de tip antireferenţial utilizează paradoxul pentru a sabota *orice* gen de verosimil, contrazicînd şi contrazicîndu-se în mod sistematic [11], un text de tip referenţial se foloseşte de o atare strategie — ca şi în cazul ironiei — pentru a polemiza cu un *anumit* gen de verosimil, altfel spus, cu o paradigmă semantică admisă intersubiectiv, care reglementează comportamentul cotidian.

Literatura lui Lewis Carroll, de exemplu, creează un dialog explicit conflictual între un sens public, instituţionalizat, şi unul privat, care contravine celui dintîi şi sabotează în mod inevitabil comunicarea standard : „Faimosul dialog al Alisei cu oul *Humpty Dumpty* (*Peripeţiile Alisei în lumea oglinzii*) este de natură metalingvistică (...). Pentru Humpty Dumpty, locutorul are puterea de a face cuvintele să semnifice exact ceea ce el vrea şi acestea sînt deci reduse la a fi sclavele unui stăpîn (...)" [12].

Literatura fantastică apoi insinuează paradoxul pe fondul unui verosimil de natura structurării narative, şi intră într-un conflict implicit cu modele de sens, fundamentate pe o logică a raţiunii. Povestirile lui Vasile Voiculescu, de pildă, oferă un exemplu de întrepătrundere conflictuală — cerută de „căutarea („la quête") sensului" — dintre două tipuri de ordine ; unul este în consens cu „un fond comun de opinii, judecăţi, idei, pe care naratorul îl împărtăşeşte cu cititorul", celălalt aparţine „iraţionalităţii magice, (este — n.n.) tradiţional şi secret sau chiar ezoteric, conotat arhaic" [13]. (Subliniere în text)

---

[9] În lucrarea menţionată, J. Ricardou discută o serie de tehnici de sabotare a dimensiunii referenţiale : polisemantizarea titlului sau contradicţia dintre titlu şi text, dedublări, actualizarea variantelor, comentarii etc. (p. 147—254).

[10] Pentru o descriere sistematică a conceptului de paradox, a se vedea lucrarea lui S. Marcus, *Paradoxul* (Albatros, Bucureşti, 1984), din care citäm : „Fiecare paradox se prezintă sub forma unui cuplu (A, B), unde A şi B se află într-o relaţie de natură negativă, pe care am putea-o desemna prin termenul *contra* (...)" (p. 170), (Sublin. în text).

[11] Analizînd strategiile de *ordonare plurală* a textului literar de tip productiv, J. Ricardou introduce noţiunea de „discoerenţă", pentru a ieşi din opoziţia binară dintre coerenţă şi incoerenţă : „Departe de incoerenţă, discoerenţa este o coerenţă contradictorie" (*op. cit.*, p. 231).

[12] Marina Yaguello, *Alice au pays du langage. Pour comprendre la linguistique*, Seuil, Paris, 1981, p. 30.

[13] I. Bădescu, *Postface* în V. Voiculescu, *Récits*, Minerva, Bucarest, 1983, p. 322.

Scanned with OKEN Scanner

Literatura reprezentativă sau expresivă a secolului nostru nu renunţă deci la concepţia tranzitivităţii limbajului literar, deşi relaţia dintre lumile construite şi modelele de real, obiectiv sau subiectiv, poate fi nu doar mai abstractă, mai de esenţă faţă de tradiţie, ci şi polemică. Tensiunea intra-textuală la nivelul conţinutului, discreditează în mod ironic (sau parodic), un anumit tip de general cu valoare explicativă, propunînd deseori contra-exemple, care reduc valabilitatea acestuia, din moment ce se dovedeşte incapabil de a le analiza şi de a le acorda sens. De aici, necesitatea unei alte relativizări a sensului la o paradigmă sau alta de credinţe, respectiv, cunoştinţe, în virtutea căreia un eveniment este comprehensibil sau nu. În această direcţie, discursul literar al lui N. Sarraute, construieşte două tipuri de lumi conflictuale, una a aparenţelor, a clişeelor, a standardelor admise, şi alta a „subconversaţiei", a trăirilor autentice, inacceptabilă din perspective celei dintîi, dar care se afirmă şi afirmă înţelesuri, ce degradează autoritatea convenţiilor general acceptate. De exemplu, discuţia dintre cele două personaje anonime, H.1 şi H.2, din piesa *Pour un oui ou pour un non*, evidenţiază relaţia de excludere reciprocă dintre cele două tipuri de lumi : „H.1 (...) mi se pare că acolo unde eşti tu, totul este... nu ştiu cum să spun... inconsistent, fluctuant... (...) mă simt în nesiguranţă... totul în jur începe să se clatine, totul se va desface... trebuie să ies cît mai repede... să mă întorc la mine, unde totul este stabil. Solid" [14]. „H.2 : (...) Şi eu... ei bine, pentru că am ajuns aici... şi eu, vezi tu, cînd sînt la tine, e ca un fel de claustrofobie... (...) am nevoie de timp (...) pentru ca să simt din nou această pulsaţie, un puls care reîncepe să bată... (...)" [15].

Literatura pe care J. Ricardou o numeşte productivă, sabotează, dimpotrivă, tocmai valoarea referenţială a limbajului narativ, contrazicînd-o printr-o sistematică dez-iluzionare a unei receptări prin identificare. Astfel, posibilitatea insinuării unui sens „natural" este contracarată prin generarea de alternative, care pun în evidenţă caracterul de „artefact" al jocului scriptural. Deoarece contradicţia funcţionează la toate nivelurile textuale, valabilitatea unei lecturi în virtutea principiului realităţii „care ar opera o selecţie între posibilităţi pentru a nu reţine în final decît adevărul (...)" [16], este discreditată.

În romanul *Djinn. Un trou rouge entre les pavés disjoints* (A. Robbe-Grillet), de exemplu, strategia paradoxului des-fiinţează stabilitatea referenţială, progresia şi „profunzimea" evenimentelor şi favorizează mobilitatea, circularitatea de sens, proliferarea variantelor. Spaţiul enunţării devine spaţiu enunţat şi invers, cu efecte de natura transformărilor în plan extensional şi intensional. Astfel, existenţa unui „personaj" oscilează între realitate şi imaginaţie textuale, situaţie care conduce la răsturnarea unei ontologii, bazată pe o concepţie realistă, căreia i se opune un „model" de existenţă discursivă, caracterizat drept sistem dinamic de referinţe relativizate, fantomatice şi capabile de o permanentă dedublare : „Deodată, am tulburătoarea impresie a unei scene care se repetă ca într-o oglindă : în faţa mea, la cinci sau şase paşi, apare acelaşi personaj nemişcat, în impermeabilul cu guler ridicat, cu

[14] N. Sarraute, *Pour un oui ou pour un non*, Gallimard, Paris, 1982, p. 54
[15] *Ibidem*, p. 55
[16] J. Leenhardt, *Projet pour une critique*, în *Robbe-Grillet : analyse, théorie*, Direction Jean Ricardou, Colloque de Cerisy, Union Générale d'Editions, 10/18, 1976, vol. II, p. 12

Scanned with OKEN Scanner

ochelarii săi negri şi cu pălăria de fetru, cu borurile lăsate pe frunte, adică un al doilea manechin, reproducere exactă a celui dintîi (...)" [17]. Pe de altă parte, relaţiile dintre „personaje" se modifică în funcţie de noi posibilităţi de combinare, prin transfer de proprietăţi, situaţie care favorizează coresponden̦ele interne. Re-luările în plan semantic sînt însoţite de o dereglare temporală, asemănătoare întrucîtva lumii în care intră Alisa (*Peripeţiile Alisei în lumea oglinzii*): „— El (băiatul — n.n.) îşi aminteşte cu o precizie extraordinară ceea ce nu s-a întîmplat încă : ceea ce i se va întîmpla mîine sau chiar ce va face săptămîna viitoare. Şi dumneavoastră nu sînteţi aici decît un personaj al memoriei lui bolnave (...)" [18].

Contra-dicţiile semantice intra-textuale, generate de literatura anti-referenţială, înlesnesc posibilitatea configurării unei polemici inter-textuale prin aluziile inevitabile la anumite modele culturale. Astfel, romanul lui A. Robbe-Grillet, creează un dialog conflictual implicit nu numai cu o întreagă paradigmă literară ce subordonează strategiile de ordonare a materialului semnificant sensurilor metafizice, dar — tocmai de aici — şi cu asemenea sensuri, acceptate ca modele de cunoaştere, a căror necesitate este anulată. Ar fi cazul paradigmei explicative de tip psihanalitic, de pildă, pe care textul o sugerează prin scene de deghizare a unui personaj în orb condus de un băieţel sau prin referinţe directe la complexul lui Oedip : „(...) «Trebuie că am un afurisit de complex al lui Oedip», îşi spuse el surîzînd, în timp ce băiatul îl antrena mai departe (...)" [19]. Încurajarea unui atare cod interpretativ este totuşi însoţită de contrazicerea acestuia prin întregul context de artificii în care este convocat şi unde îşi pierde autoritatea de model de sens care ordonează şi explică. El este transformat într-un simplu material al unui joc scriptural de nesfîrşite (?) dedublări şi re-luări, a căror improbabilitate dintr-un punct de vedere realist, funcţionează în direcţia intenţiei globale a discursului de degradare ironico-parodică a oricărui tip de mimesis.

Dialogismul inter-textual, insinuat de literatura referenţială, acţionează, dimpotrivă, după cum am subliniat, în sensul sabotării unor convenţii verticale [20] de natură interpretativă. Lumile construite sînt acceptabile din perspectiva cunoştinţelor, a credinţelor sau a imaginaţiei afective ale receptorului, chiar dacă ele nu vehiculează conţinuturi în consens cu modelele instituţionalizate. O lectură inter-discursivă din punctul de vedere al receptorului — şi nu al textului respectiv — poate *deduce*, deci elabora prin comparaţie, un dialog divergent al literaturii de tip reprezentativ cu literatura auto-, respectiv anti-referenţială, în măsura în care aceasta continuă procesul de interogare în direcţia sensurilor metafizice, opunîndu-se astfel implicit transformării activităţii scripturale într-o reflectare asupra propriilor modalităţi de generare de semnificaţii „anti-naturale". Un exemplu poate fi aflat în textele lui M. Yourcenar, precum *Mémoires d'Hadrien*, care revalorifică valenţele

[17] A. Robbe-Grillet, *Djinn. Un trou rouge entre les pavés disjoints*, Minuit, Paris, 1981, p. 16

[18] *Ibidem*, p. 112

[19] *Ibidem*, p. 96.

[20] Distincţia dintre convenţii verticale şi orizontale aparţine lui J. R. Searle (*Statutul logic al discursului ficţional*, în *Poetica americană. Orientări actuale*, Studii critice, antologie, note şi bibliografie de M. Borcilă şi R. McLain, Edit. Dacia, Cluj-Napoca, 1981). Primele „stabilesc conexiuni între limbă şi realitate" în timp ce convenţiile orizontale „rup conexiunile stabilite prin regulile verticale" (p. 217).

Scanned with OKEN Scanner

unui mit disgraţiat de literatura potrivnică mimesisului, o dată propunînd o coerenţă internă în funcţie de o singură instanţă auctorială, definită ea însăşi ca o existenţă solidă şi cu valoare de model ; a doua oară — ca o consecinţă —, printr-o logică evenimenţială dependentă în bună parte de o reglementare extra-discursivă, de natură istorică şi psihică. Discursul lui Hadrian s-ar caracteriza drept o căutare constantă a unei reuşite întîlniri dintre general şi individual, într-o mulţime de planuri : cognitiv, evaluativ, preferenţial şi acţional. Dialogul pe care împăratul-filosof îl construieşte între un general-model-de-sens-necesar şi un individual, care funcţionează ca „loc" de împlinire a acestuia, contrazice prin natură, conţinut şi intenţie viziunea scriiturii productive de sensuri. Textul lui M. Yourcenar reactivează aşadar relaţionarea dintre „cuvînt" şi „lume", adică deschiderea discursului literar spre ceea ce-i este exterior, şi închiderea cuprinzătoare a modelelor de «real» în discurs, într-un scop reconstructiv. Discursul narativ recapătă prin chiar acest fapt dimensiunile sale ontologică şi filosofică, a căror gravitate este dejucată de literatura anti-referenţială.

Dialogul polemic de natură pragma-semantică, din spaţiul literaturii secolului nostru, poate fi, deci, analizat dintr-o triplă perspectivă : ca joc între construire şi de-construire, cu efecte constructive în *plan metafizic*, respectiv, ca joc dinamic între construire, re-construire şi de-construire în *planul simulacrelor*, *„desubstanţializate"*, deci, dar şi ca tensiune între aceste două tipuri de jocuri scripturale, care se contrazic reciproc din punctul de vedere al premiselor — de natura viziunii artistice — şi, prin urmare, şi al consecinţelor pe care le desfăşoară prin strategii narative cu intenţii specifice.

Universitatea Bucureşti

Scanned with OKEN Scanner

FACTORI MODELATORI ÎNTR-O POETICĂ A MODERNISMULUI: NATURA DISCONTINUITĂȚILOR ȘI DIALECTICA ELEMENTELOR DE CONTINUITATE

DE

RODICA MIHAILA

Orice încercare de a da coerență unei poetici a modernismului e condiționată, după părerea noastră, de accepțiunea dată termenului de modernism și, strîns legat de aceasta, de modul în care este interpretată natura modernismului și relația sa cu romantismul și respectiv naturalismul pozitivist al secolului anterior.

Nu ne vom opri în cele ce urmează asupra pluralismului semantic al termenului și nici asupra diferențelor specifice și a importanței modernismului în cadrul diferitelor culturi naționale, ci vom porni de la afirmația, ajunsă loc comun al criticii, că modernismul ca fenomen internațional manifestat în primele decade ale secolului nostru în artă și literatură înglobează mișcări foarte diferite, uneori contradictorii, cum ar fi impresionismul, postimpresionismul, expresionismul, cubismul, futurismul, imagismul, vorticismul, dadaismul, suprarealismul și alte „isme", și că ceea ce face posibilă subsumarea tuturor acestor mișcări cu tot atîtea programe unui termen generic este ideea de schimbare radicală, de ruptură cu trecutul și cu tradiția, de discontinuitate.

Pornind de la tezele expuse de T. E. Hulme în *Speculations* și rezumînd tipurile de discontinuitate pe care insistă, cu accente diferite, diversele definiții ale modernismului, Monroe K. Spears în cartea sa *Dionysus and the City* desprinde cinci tipuri fundamentale de discontinuitate: metafizică, estetică, retorică, temporală și psihologică:

1) Discontinuitatea metafizică, prin care Hulme și Babbitt înțelegeau discontinuitatea absolută dintre lumea organică, cea anorganică și universul valorilor etice și morale, T. S. Eliot înțelegea discontinuitatea dintre „uman, natural și supranatural", iar Allen Tate, discontinuitatea dintre „universul fizic și cel spiritual", principalul argument filozofic în atacul său împotriva naturalismului și pozitivismului;

2) Discontinuitatea estetică, dintre artă și viață, care de la Poe și Baudelaire a fost fie afirmată, fie negată în diferite contexte, și care este respinsă de moderniștii de la începutul secolului, pentru a fi explorată de moderniștii de mai tîrziu, care într-o formă sau alta vor avea grijă să amintească cititorului că arta e joc și iluzie, iar evadarea în lumea creată prin artă este și ea iluzorie;

Scanned with OKEN Scanner

3) Discontinuitatea retorică, discontinuitate condiționată de cea estetică și care se referă la faptul că structura poeziei este discontinuă, cu alte cuvinte că poezia este guvernată de o logică aparte, diferită de logica discursului în proză, o discontinuitate care presupune elipsa, juxtapunerea imaginilor, așezarea lor după criterii aparent lipsite de logică. În cartea sa *Articulate Energy*, Donald Davie definește de altfel modernismul prin prisma discontinuității retorice: „...ruptura cu trecutul, spune el, este în esență o schimbare de atitudine față de sintaxa poetică... sintaxa în poezie este total diferită de sintaxă în accepțiunea logicienilor și gramaticienilor" (1966, p. 148);

4) Discontinuitatea temporală, care are în primul rînd o dimensiune istorică și se referă la discontinuitatea trecut-prezent-viitor, dar și la un fel de continuitate care subsumează discontinuități, evidențiată de teoria relativității a lui Einstein;

5) Discontinuitatea psihologică, manifestată prin aceea că individul devine conștient de existența discontinuităților, dar și prin fragmentări produse în interiorul psihicului, cum ar fi de pildă „disocierea sensibilității" definită de Eliot.

Dacă în ceea ce privește direcția modernismului ca mișcare „către manierismul unor forme sofisticate de expresie, către experiment tehnic, interiorizare și scepticism" [1] s-a ajuns mai mult sau mai puțin la un consens, natura schimbării reprezentate de modernism și în consecință a relației sale cu romantismul rămîne încă o problemă controversată de a cărei rezolvare depinde esențial configurația oricărei poetici moderniste.

În 1933 în cartea sa *Art Now*, Herbert Read comparînd modernismul cu alte momente de schimbare revoluționară în istoria artelor ajunge la concluzia existenței unei deosebiri fundamentale. În istoria artelor, spune Read, au mai existat și în trecut revoluții. Cu fiecare nouă generație se poate vorbi de o revoluție și periodic, aproximativ cu fiecare secol înregistrăm o schimbare mai amplă și mai profundă de sensibilitate recunoscută ca perioadă distinctă: trecento, quatrocento, baroc, rococo, romantică, impresionistă ș.a.m.d. Dar convingerea mea este că în ceea ce privește revoluția contemporană putem de pe acum depista o diferență specifică: în acest caz nu e atît vorba de o revoluție, ceea ce implică o răsturnare, chiar o întoarcere, ci mai degrabă de o rupere, un regres (a devolution), s-ar putea spune o dezagregare"[2].

Ruptura cu trecutul este proclamată în termeni mai mult sau mai puțin violenți în mai multe manifeste moderniste. Așa de pildă futuriștii italieni se întreabă în răsunătorul lor manifest din 1909 „Ce rost are să privim în urmă de vreme ce sarcina noastră este să sfărîmăm portalele misterioase ale imposibilului? Timpul și Spațiul au pierit cu ziua de ieri. Trăim de-acum în absolut, căci am creat deja eterna, omniprezenta viteză." [2]

Și debuturile modernismului anglo-american reprezintă un moment de vădită ruptură. Originile modernismului în poezia engleză și americană, de pildă, trebuie căutate în mișcarea cunoscută sub numele de Imagism, prima reacție deliberată împotriva practicilor romantice care vlăguiseră poezia de limbă engleză din prima decadă a secolului. Reafirmînd dezideratul pentru o poezie „senină, sobră și sofisticată" exprimat de criticul, filozoful și poetul englez T. E. Hulme, Ezra Pound, forța stimulatoare și promotorul mo-

[1] *Modernism*, ed. Malcolm Bradbury and James McFarlane, Penguin Books, 1976, p. 26.
[2] *Literary Modernism*, ed. Irving Howe, A Fawcett Premier Book, 1967, p. 169.

dernismului în poezia de limbă engleză, milita pentru o poezie de sobrietate și economie clasică, prin care să se sublinieze concretul. În versiunea lui Pound, Imagismul se caracteriza prin accentul pus pe procesul de creație ca proces obiectiv, rolul poetului reducîndu-se la acela de a înregistra observațiile. Poezia trebuie să prezinte datele observației fără nici un fel de interpretare sau comentariu, imaginea este „ceea ce exprimă un complex intelectual sau emoțional într-o fracțiune de timp", poetul trebuie să fie în primul rînd un desăvîrșit meșteșugar al cuvintelor. Aceste teze ale Imagismului au fost nuanțate și exprimate cu mai multă acuratețe de „teoria impersonalității în artă" promovată de Eliot, care constituie momentul de ruptură cu tradiția romantică. O întreagă pleiadă de critici cunoscuți mai tîrziu sub numele de New Critics vor dezvolta un întreg arsenal teoretic și critic care să justifice și să consfințească noul statut al poeziei.

Rămînînd tot pe terenul modernismului anglo-american remarcăm în 1942 studiul lui Randall Jarrell asupra poeziei moderniste, intitulat „The End of the Line", în care criticul american afirmă că părerea aproape unanimă a criticii potrivit căreia poezia modernistă reprezintă o schimbare revoluționară față de poezia romantică a secolului precedent „e doar în parte adevărată, dar esențialmente falsă". Poezia modernistă nu e o revoluție, ci o evoluție față de poezia romantică". La acea dată, cînd modernismul în America își trăia ultimele clipe, Jarrell avea deja o oarecare perspectivă care îi permitea să afirme că: „Poezia modernistă — poezia lui Pound, Eliot, Crane, Tate, Stevens, Cummings, MacLeish etc. — pare a fi și este în general privită drept o ruptură violentă cu romantismul; în realitate cred că reprezintă o prelungire a romantismului, un produs final în care majoritatea tendințelor romantismului au fost aduse pînă la ultima lor limită" [3]. În continuare Jarrell desprinde douăsprezece trăsături ale poeziei moderniste care o apropie de poezia romantică și analizează cîțiva din factorii care fac greu de sesizat natura esențialmente romantică a poeziei moderniste, printre care și acela că la acea dată cei mai buni critici moderni de poezie erau în majoritatea lor anti-romantici.

Aproape zece ani mai tîrziu Paul Goodman investigînd literatura anilor 20, epoca de aur a modernismului, limitează discontinuitatea față de romantism la discontinuitate retorică, afirmînd că modernismul american pe care îl numește „o revoluție a cuvîntului" e „un atac concentrat asupra atitudinilor formale ale literaturii — vocabular, sintaxă, gen, metodă narativă... etc." [4].

După părerea noastră însă, chiar și atît de aparent revoluționarul experimentalism al modernismului poate fi considerat o manifestare extremă a unui exacerbat individualism romantic, căci, așa cum afirmă Irving Howe, modernismul nu reprezintă numaidecît un stil, ci mai degrabă căutarea unui stil într-un sens extrem de personal. Așa se și explică de ce modernismul nu-și stabilește un stil predominant propriu; sau „dacă o face, se neagă pe sine încetînd prin aceasta de a mai fi modern" [5].

Calitățile pe care le atribuim unor pictori ca Matisse, Picasso și Braque, unor compozitori ca Stravinsky și Schoenberg, unor romancieri ca Proust,

---

[3] *Idem*, p. 159.
[4] *Idem*, p. 131.
[5] *Modernism*, *Op. cit.*, p. 29.

Scanned with OKEN Scanner

Joyce, Gide, Kafka, Hesse, unor poeți ca Valéry, Eliot, Pound, Rilke, Apollinaire, Breton și Stevens și unor dramaturgi ca Strindberg și Pirandello se bazează pe profunda lor originalitate individuală. Condiția pentru stilul original al fiecărei creații este presupusa absență a unui stil predominant al epocii.

Simptomatic este faptul că în ultimul timp un număr tot mai mare de critici sînt tentați să vadă în modernism o renaștere a romantismului într-o formă mai exacerbată a individualismului și a iraționalului. Atît Frank Kermode cît și A. Alvarez în *Romantic Image* (1957) și respectiv în *Beyond All this Fiddle : Essays 1955—1967* (1968) avansează ideea că în ciuda unei serii de elemente clasice, elementul central al artelor moderne rămîne intensa subiectivitate a spiritului romantic. Continuitatea în modernism a unor preocupări romantice de prim ordin privind conștiința individuală, relația dintre eu și univers, acceptarea totală a experienței nemijlocite este urmărită în studiile unor reputați critici contemporani ca Geoffrey Hartman, Harold Bloom, Morse Peckham și Hillis Miller, și aceasta ca să ne referim numai la critica literară americană. Nu este însă lipsit de interes faptul că toți acești critici descoperă în lanțul continuității cel puțin cîte un element important de discontinuitate. Hillis Miller de pildă în *Poets of Reality* subliniază că „în zilele noastre a apărut un nou gen de poezie, o poezie care crește din romantism, dar trece dincolo de el", iar Ihab Hassan, care asemenea lui Kermode distinge între un modernism timpuriu, mai formal, și un neo sau post modernism, antiformal, caracterizat printr-un subiectivism anarhic, revoluționar, explorează în eseul *POSTmodernISM* continuități și discontinuități controlate de o nouă viziune care presupune un univers total tehnologizat și dezumanizat.

În epoca noastră, cînd istoria culturii este văzută de cele mai multe ori prin prisma alternanței celor două modalități fundamentale de abordare a lumii de care dispune arta și anume cea predominant rațională (definind epoci ca clasicismul, iluminismul, realismul) și cea intens subiectivă și irațională (baroc, romantism) se naște de la sine tendința simplificatoare, dar justificată din punct de vedere didactic de a se releva predominanța într-o anumită epocă a uneia sau alteia dintre aceste modalități : primatul sufletului sau al rațiunii, al lui Dionisos sau al lui Apolo, al clasicului sau al romanticului. Încercările de a defini modernismul ca o reabilitare a iraționalului după o perioadă de realism sau, dimpotrivă, ca o perioadă de clasicism urmînd unei faze a romantismului sînt total păgubitoare în primul rînd pentru că cele două modalități amintite nu reprezintă niște poli ficși între care spiritul artistului e obligat să facă o opțiune netă și în al doilea rînd pentru că, după cum am amintit deja, principala trăsătură a modernismului este avangardismul său care încurajează o impresionantă diversificare a căutărilor artistice.

Modernismul se constituie prin excelență ca un moment unic al întrepătrunderii, reconcilierii și contopirii — uneori explozive — dintre rațiune și intuiție, intelect și emoție, subiectivitate și obiectivitate. Pe drept cuvînt modernismul a fost comparat plastic cu un Ianus cu două fețe. Este evident că o poetică a modernismului trebuie fără îndoială să ia în considerație ambele fețe.

Universitatea București

Scanned with OKEN Scanner

„MAI AM UN SINGUR DOR"
POEM AL REINTEGRĂRII PRIN MOARTE ÎN UNITATEA COSMICĂ

DE

DUMITRU IRIMIA

Receptarea optimă a unui text poetic (ceea ce echivalează nu cu interpretarea lui stilistică sau stilistico-poetică, ci cu împlinirea funcției sale în actul de comunicare specifică, adică de tip artistic, și, prin aceasta, de împlinire a semnificației sale poetice) este condiționată în mod fundamental (1) de conștientizarea apartenenței lui la un sistem de semne specific (distinct de limba literară și nu doar deviind de la ea) și, prin aceasta, (2) de raportarea lui — în desfășurarea actului semiotic — la alt plan paradigmatic, cu mult mai complex decît în comunicarea curentă.

(1) Textul poetic *nu deviază* de la limba literară, în sensul că limba literară nu este un model pentru poezie și nici spațiul lingvistic în care textul se realizează *. Mai exact, textul poetic se întemeiază, ca și textul științific sau publicistic, tot pe limba națională, sistem istoricește constituit, dar el nu actualizează limba-sistem prin intermediul limbii literare, așa cum se întîmplă în elaborarea și funcționarea textului neartistic. Direct, textul poetic actualizează limbajul poetului-autor iar acesta actualizează limba națională prin intermediul mecanismului de funcționare a limbajului poetic— sistem semiotic specific.

Limba literară și limbajul poetic sînt variante opuse ale limbii naționale, distincte structural și funcțional. Limba literară este domeniul „constrîngerilor" (corespunzător *normei*, din interpretarea lui E. Coșeriu) în actualizarea sistemului limbii naționale în procesul comunicării. Limbajul poetic este domeniul „libertăților" (din caracterizarea făcută de E. Coșeriu). De aceea, limba literară este în cel mai înalt grad socială și convențională, în timp ce limbajul poetic este individual și original.

Pentru Mallarmée, obstacolul cel mai important cu care are a se confrunta poetul este limba însăși. Într-un alt sens, dar nu fundamental deosebit, limba este și pentru receptor un obstacol. Aceasta, întrucît, fiind realizat în spațiul limbii naționale, textul poetic este receptat înainte de

* Avem în vedere poezia modernă, desprinsă din spațiul literaturii ca o artă distinctă și care, în istoria limbii și literaturii române, începe cu Eminescu.

toate pe fondul unei inerții lingvistice, cel mai adesea din perspectiva limbii literare.

În dezvoltarea limbajului poetic, J. Cohen (*Structure du langage poètique*, 1966) identifica două etape, una a violentării codului lingvistic curent, a doua a reconstruirii limbajului pe un plan superior. Perspectiva aceasta este prin excelență a emiterii. Din perspectiva receptării (sau deopotrivă a emiterii și a receptării), în desfășurarea actului de comunicare — comunicare de tip estetic — prin intermediul textului poetic (produs și mijloc totodată al acestui proces), cele două etape sînt două nivele de lectură :

(1) — un prim nivel, lingvistic, al lecturii „narative", semantic-obiective, a textului, din punctul de vedere al experienței comune depozitate în planul semantic al termenilor sau construcțiilor, prin intermediul raportului *semn-obiect* (din interpretarea lui Ch. Morris) ;

(2) — un al doilea nivel, poetic, al unui raport semantic secund : *semn (lingvistic)* — *semn (poetic)*.

În procesul de constituire și funcționare semiotică a unui text poetic, între cele două nivele de lectură, se instituie o dialectică a negării negației ; sensul poetic rezultă din asumarea prin negare a sensului lingvistic. Procesul se desfășoară la nivelul semnelor poetice minimale și la nivelul semnului poetic complex care este poemul ca text finit, într-un raport de interdependență parte-întreg ; semnificația globală a poemului se întemeiază, la emitere și la receptare, pe negarea identității lingvistice a semnelor originare — punct de plecare, cu care semnele poetice rezultate intră în raporturi de omonimie și de opoziție și, concomitent, pe asumarea și funcționalizarea poetică a unor raporturi și componente semantice rămase implicate, neconștientizate în comunicarea lingvistică neartistică, marcată de automatism și de înscriere în fenomenal.

Prin acest raport, *lingvistic/poetic*, se ajunge, de fapt, la un al treilea nivel de lectură : *poietică*, prin care se generează componente semantice ale semnificației globale a poemului.

În versul eminescian „Dintre sute de *catarge*" lectura poetică (care este, de fapt, o lectură *retorică*, din perspectiva tropilor sau a figurilor de stil) a semnului minimal *catarge* generează sensul de 'corabie'. Dar același sens, de 'corabie', putea fi dezvoltat, printr-un același tip de figură — sinecdocă — și de semnul lingvistic *pînză* întrebuințat ca semn poetic. Lectura poietică (reprezentînd nivelul poetic propriu-zis, de vreme ce nivelul al doilea este al figurilor retorice) se întemeiază pe raportul (specific semnului poetic, semn de gradul II) dintre primele două nivele, lingvistic și retoric : *catarg/corabie* și determină dezvoltarea trăsăturii semantice, de tip abstract, ținînd de domeniul esențelor, 'verticalitate' sau 'ascensionalitate' și complementar, trăsătura semantică 'esențialitate', componente toate ale semnificației globale a poemului.

Semnul poetic se caracterizează printr-o polisemie deschisă și atunci cînd nu-și are originea într-o figură de stil propriu-zisă. Polisemia lui poate rezulta dintr-o dinamică specifică fenomenal-esențial, abstract-concret, întemeiată tot pe raportul dintre lectura lingvistică și lectura poetică a textului. În limba literară, de exemplu, cu caracter neutru, termenul *izvor* vine în text numai cu sensul de 'sursă', 'punct de plecare' pentru un rîu, fluviu etc. În textul poetic el vine, pe lîngă acest sens concret, strict fenomenal, și cu

un sens categorial, abstract : 'acvatic', se află înscris, adică, în cîmpul semantic al *acvaticului*. Acest sens, apoi, permite dezvoltarea trăsăturii semantice de tip poetic 'cosmicitate', întrucît *apa* (*izvor, fluviu, mare* etc.) trimite spre momentul genezei universului. Totodată, prin raportare la ceilalți termeni acvatici, *izvor* dezvoltă sensul de 'început', dar și sensul de 'permanență', 'fără sfîrșit'.

(2) Dacă semnul lingvistic semnifică prin raportarea concomitentă la sistemul semiotic al limbii și la realitatea ontologică, semnul poetic intră în procesul de semnificare printr-un plan paradigmatic complex, desfășurat pe trei orizonturi : orizontul culturii umanității, orizontul limbii și culturii naționale, orizontul limbajului și universului semantic al poetului.

* * *

Universul semantic al creației poetice eminesciene este întemeiat pe întrebări privind raportul *om-cosmos*. Omul se definește prin două dimensiuni, una *socială* și alta *cosmică*, în permanentă stare de conflict. Prin dimensiunea cosmică, omul aspiră spre refacerea unității primordiale, pentru armonizarea sa cu universul. Altfel spus, omul aspiră spre integrarea (sau reintegrarea) sa în unitatea cosmică. Principala piedică în realizarea acestei unități o reprezintă dimensiunea socială ; de aici tragismul condiției umane. Între căile de integrare (reintegrare) în unitatea cosmică, poezia eminesciană afirmă cel mai frecvent două, *dragostea* și *moartea*, adesea asociate.

Ideea poetică centrală a elegiei *Mai am un singur dor* (cu toate versiunile) afirmă soluția a doua : armonia *eu-cosmos* se poate reface prin *moarte*. Sintagma titlului : *Mai am un singur dor* situează ideea sub semnul aspirației (*dor*, termenul vine în poem cu sfera lui semantică, din planul limbii și culturii populare) și al unicității (un *sigur* dor). Se sugerează astfel esecul celeilalte soluții (Poemul *Lacul*, de exemplu, dezvoltă tocmai ideea imposibilității armonizării eu'lui cu lumea, datorită neîmplinirii cuplului iubirii).

Afirmată mai întîi discursiv, în prima frază („Mai am un singur dor / În liniștea serii, / Să mă lăsați să mor / La marginea mării") și sugestiv prin cuplul rimei : *dor/să mor* (cînd se reia „pe verticală" sintagma din *Peste vîrfuri* : „Îndulcind cu *dor de moarte*", sugestivă în sensul complementarității *dragoste-moarte* în aspirația spre armonie), ideea poetică din *Mai am un singur dor* se construiește și se manifestă prin desfășurarea stilistico-poetică a poemului într-un perfect izomorfism lexic-sintaxă.

La o primă lectură sintactică, de tip discursiv, negația situează în opoziție componente semantice aparținînd dimensiunii cosmice și componente aparținînd dimensiunii sociale a omului. Enunțurile prin care poetul exprimă lumea în care aspiră să intre prin moarte sînt toate enunțuri pozitive. Termenii care numesc lingvistic această lume sînt marcați, în planul lor semantic, de trăsătura +*cosmicitate*. Această trăsătură semantică aparține termenilor, din perspectiva orizontului limbii naționale : *cer, lună, luceferi*, din perspectiva culturii umanității : *ape, izvoare, mare* (caracterizați prin trăsătura semantică +*acvatic*, acești termeni trimit la apele primordiale ; Cf. G. Călinescu), din perspectiva culturii naționale : *talanga* („Pătrunză *talanga* / Al serii rece vînt" ; prin apartenența la cîmpul semantic *păstoresc*, termenul trimite la balada populară *Miorița*, poem al integrării prin moarte în cir-

cuitul cosmic) sau din perspectiva limbajului poetic eminescian : *codru* (spre deosebire de sinonimul *pădure*), *teiul sfînt* („Deasupră-mi *teiul sfînt* să-şi scuture creanga" ; simbol mitic al integrării în armonia cosmică prin dragoste).

Enunţurile prin care sînt respinse componentele dimensiunii sociale sînt toate enunţuri negative şi se realizează prin termeni care stau sub semnul efemerului şi sînt marcaţi de trăsătura *cosmicitate : sicriu bogat, flamuri* („Nu-mi trebuie *flamuri*, / Nu voi *sicriu bogat*"). Se cuprinde într-un enunţ negativ şi termenul *pribeag*, circumscris eului poetic („Cum n-oi mai fi *pribeag*) ; semn al înţelegerii vieţii umane ca o pribegire (temporară), ca rătăcire, ca o ieşire (temporară) din circuitul cosmic, cuprinderea termenului *pribeag* într-un enunţ negativ semnifică tocmai negarea *stării de pribegire* şi reintrarea în unitatea primordială.

Marchează aceeaşi idee, a *reintegrării* în unitatea cosmică, adverbul *iar* şi semantica substantivului *prieten* : „Luceferi ce răsar / Din umbră de cetini, / Fiindu-mi *prieteni*, / O să-mi zîmbească *iar*".

În acelaşi timp, ideea reintrării în circuitul universal, caracterizat prin continuitate (amintind de „Miorița"), este construită prin situarea într-un spaţiu semantic al intermediarităţii (şi, deci, al interpătrunderii) a termenilor descriind coordonatele principale ale existenţei universale şi ale raportului om-cosmos, *temporalitatea : seara*, spaţiu al interpătrunderii *zi-noapte ; spaţialitatea : la marginea mării*, spaţiu al interpătrunderii *apă-uscat ; spiritualitatea : somnul*, spaţiu al interpătrunderii *viaţă-moarte* (cf. şi „Şi somnul, vameş vieţii nu vrea să-mi ieie vamă.") : „Mai am un singur dor : / În liniştea *serii* / Să mă lăsaţi să mor / *La marginea mării ;* / Să-mi fie *somnul* lin".

Reintrarea în lumea cosmicului înseamnă anularea temporalităţii şi spaţialităţii determinate, de tip uman, şi dezvoltarea unei temporalităţi şi spaţialităţi de tip cosmic, adică atemporalitate, de fapt, şi aspaţialitate. Distincţia unităţilor temporale „terestre" este anulată prin sincronizarea (în momentul dorit al morţii) celor patru anotimpuri : „Nu voi sicriu bogat, / Ci-mi împletiţi un pat / Din *tinere ramuri.*", „Doar *toamna* glas să dea / *Frunzişului veşted.*", „Deasupră-mi teiul sfînt / *Să-şi scuture creanga*" (în variante, „Să-şi scuture *floarea*"), „*M-or troieni* cu drag / Aduceri aminte".

Negarea spaţialităţii terestre (adică, din perspectivă umană) este sugerată prin interpătrunderea lumii cosmice cu lumea terestră, într-un proces de anulare a determinărilor spaţiale concrete : „Alunece *luna* / *Prin vîrfuri* lungi *de brad.*" ; prepoziţia *prin* dezvoltă aici un raport de incompatibilitate semantică-sintaxă, din perspectiva experienţei umane concrete.

G. Călinescu considera poemul *Mai am un singur dor* replică cultă a poporanei *Miorița*. Dezvoltînd pînă la un punct aceeaşi idee poetică, poemul eminescian se distanţează, însă, de balada populară prin modul de a considera reintegrarea în circuitul universal şi prin semnificaţia lui globală.

Structura compoziţională a poemului, desfăşurat pe trei strofe, este organizată, de fapt, în două părţi : primele două strofe reprezintă prima parte, ultima strofă, partea a doua. Această a doua parte, construind în imaginar (echivalent cu o „realitate" proiectată şi considerată de subiectul creator sigură ; strofa este dominată de situarea verbelor la viitor), starea de după moarte, adică, din momentul reintegrării în condiţia cosmică („Cum n-oi mai fi pribeag") este marcată, la nivelul figurilor, prin predominarea personificării, figură ca şi absentă din prima parte sau desfăşurată foarte

Scanned with OKEN Scanner

discret, la nivelul unui animism general : toamna *glas să dea*, teiul sfînt să-*şi* scuture creanga.

În balada *Miorița*, expresie a unei viziuni populare asupra morții, prin metafora nunții cosmice se sugerează doar ideea integrării, prin moarte, în ritmul netulburat al universului. În poemul eminescian, personificarea elementelor cosmice (care preiau atribute ale spiritualității umane : *luceferi-prieteni, o să-mi zîmbească* iar, *va geme de patemi*/Al mării aspru *cînt*) dezvoltă ideea *umanizării universului* o dată cu integrarea omului (a omului de geniu aparținînd prin natură lumii absolutului) în circuitul cosmic.

Semnificația globală a poemului nu este dată numai de ideea poetică centrală ci și de atitudinea eului față de aceasta. Ultimele două versuri sugerează, prin ambiguitatea semantică a raportului sintactic marcat de conjuncția coordonatoare *ci* (oscilînd între valoarea copulativă și valoarea opozitivă) și prin nedeterminarea generată de întrebuințarea nearticulată a substantivului *singurătate* (deși este determinat de atributul *mi*, care și devine, prin aceasta, un simplu termen de referință), sentimentul tragismului condiției umane (trăit cel mai acut de omul de geniu), marcată de conflictul între aspirația spre armonizarea eului cu lumea și dorința de păstrare a propriei identități : „Ci eu voi fi pămînt / În singurătate-mi."

Universitatea „Al. I. Cuza" — Iași
Facultatea de Filologie

MOTIVUL CĂRȚII SACRE ÎN *POVESTEA MAGULUI CĂLĂTOR ÎN STELE*

DE

NOEMI BOMHER

Poemul eminescian *Povestea magului călător în stele* (intitulat astfel de G. Călinescu), analizat din perspectiva motivului cărții sacre și a scrisului, poate fi citit ca un însemn al destinului. Mișcarea narativă se leagă de prezența cărții ca *datum*, cu toate că, spre deosebire de textele în proză, motivul cărții nu transpare imediat.

„Povestea" se derulează într-un timp mitic („în vremi de mult trecute"), timp aureolat de personificarea elementului cosmic („cînd stelele din ceriuri / erau copile albe cu părul blond și des") ; *in illo tempore* imaginarul se constituia superior ca înțelegerea realului și intuiția se concentrează în *carte*. În acest spațiu mitic, produsul gîndului este *basmul*, echivalent al adevărului, semn al „graniței" dintre sacru și profan ; prin suprapunerea realului cu imaginarul evitîndu-se greșelile („cînd basmele iubite erau înc-adevăruri / Cînd gîndul era pază de vis și de eres").

Cuvîntul *carte* apare risipit în desfășurarea textului ce se referă la etapele inițierii unui fecior de împărat în lumea celestă, stăpînită de mag, posesor al unei cărți sacre. Tatăl feciorului de împărat, prieten în tinerețe cu magul, dorește ca fiul său, care-i va urma la domnie, să devină capabil a citi „cartea lumii", fără să cadă în capcanele create de încifrarea adevărurilor despre vis și destin ; „Nu voi ca lumea asta cu visuri să-l îmbete ; / Cînd cei mai mulți din oameni după nimic alerg — / Să vadă-n cartea lumii un înțeles deschis, / Căci altfel viața-i umbră și zilele sunt vis".

Inițierea feciorului de împărat se face în etape, semnul sacru al *cărții* fiind un moment pe traseul cunoașterii interioare. Pentru ca el să devină capabil *á vedea* în carte un sens decodat („deschis"), pentru a percepe înțelesul încifrat în „cartea lumii", apropierea de mag presupune ridicarea în spațiul muntelui, pătrunderea în peșteră și, în special, capacitatea de a realiza deosebirea dintre el, muritor cu un destin neobișnuit („Dar în acest cer mare ce-n mii de lumi lucește / Tu nu ai nici un înger, tu nu ai nici o stea, / Cînd cartea lumii mare Dumnezeu o citește / Se-mpiedică la cifra vieții-ți făr' să vrea") și magul, care posedă cartea sacră, pe care o percepe intuitiv. „El cartea-și deschide, / La ceruri privește și zodii descurcă în lungul lor mers. / E-o carte ce nimeni în veci n-o citește / Cu semnele strîmbe întoarse-arabește : / Sunt legile-n semne din ăst univers". Calitățile sacre se raportează la concentrarea părții în tot și a întregului în parte, cartea sfîntă

posedînd calități paradoxale. Singurul lector al „cărții lumii mari" este Demiurgul. Autorul cărții acesteia este situat în afara perceperii gîndului, însuși Creatorul, obligat la eternă legătură cu *cartea* sacră nu știe de ce destinul feciorului de împărat, cifră greșită, provoacă perturbări la obligata lectură. Misterul cărții sacre reiese din crearea ei în afara timpului măsurabil, autorul timpului cronologic fiind, probabil, un număr de astre („sorii scriu timpu-n acest univers", („scrisul al stelelor de foc").

Încifrarea realității în semnele cărții sacre se realizează nu numai într-o limbă necunoscută („arăbește", „scrieri streine", „cu cifre de maur", „stau în jurul cupei cu cifre de maur / obscure vrăji scrise"), încifrată, dar și semnele înseși sînt cifre, sînt „întoarse", „strîmbe" pentru a crea echivocul destinului, pentru a deghiza soarta.

Atributele cărții sînt prezentate din unghiul timpului („veciniciei vechi"), din perspectivă spațială („cartea lumii") sau valorică („sfinte cărți"). În sistemul spațial se poate considera ca aparținînd unui prim nivel al cărții sacre, cadrul *cărții lumii,* în care sacrul se manifestă prin includere („Astă nemărginire de gînd ce-i pusă-n tine / O lume e în lume și în vecie ține"). Acest sistem se opune „cărților de joc", pe care Călugărul îl simte antitetic și „sfintelor cărți" („Dar foaia se întoarse... Cu greață și scîrbire / Îi păru-atunci că lumea e toată joc de cărți. / Atunci el se retrage în muri de mănăstire / Și capul și-l cufundă-ntr-a lumei sfinte cărți").

La alt nivel se inserează cartea sacră a magului, veche și vrăjită. Aici se include și cupa de aur cu semne vrăjite. La nivelul ultim, în care ființează Demiurgul, cartea veciniciei este parcursă continuu de acesta : la același stadiu se scriu și destinele limitate în timp, de către astre.

Semnele din cartea divină sînt cifre, cartea magului conține file și semne neobișnuite, iar cartea lumii este o structură deschisă care conține în ea și cartea vrăjită a magului și cartea veciniciei.

Hieroglifele cărții magului, nu pot și nu trebuie citite decît prin refracție, căci magul privește lumea celestă pentru a dez-lega destinele și pentru a vrăji stihiile („Așteaptă, copile, să caut o vrajă / În carte"). Împăratul crede că viața este o carte, „încifrată" de vise, dar regăsită prin inițierea care deschide calea către orice semnal. Semnele universului sînt de fapt ilizibile pentru muritori și singur magul încearcă să reașeze anumite destine („și îmblă scriind soartea a omului născut", „ce-n stele senine nu-i scris", „dar soartea lui schimba-voi, din rău oi face bine", „cînd pricep scrisul al stelelor de foc").

Prin ea însăși, cartea nu este suficientă pentru a-l situa pe Feciorul de împărat într-un grad de inițiere superior celui de rînd, ci numai cartea sacră îi poate fi piedestal în înlănțuirea lui în propriul destin. În sens metaforic, cartea naturii, cartea lumii este însăși imaginea universului, cartea sacră este reflexul ei. Altfel spus, încifrarea destinului prin scriere, veșnica derulare a existenței are sens pentru oameni, are sens pentru magul extern, dar creat, fără să prezinte însă semnificație pentru Demiurgul obosit, după creație și indiferent („Spun mite — zice singur — că orice om în lume / Pe-a cerului nemargini el are-o blîndă stea, / Ce-n cartea veciniciei e-unită cu-a lui nume,"). „Cartea veciniciei" se realcătuiește în lectura Demiurgului într-o identitate nouă, de loc surprinzătoare : „cartea lumii mari" ; cifre ; semne se grupează sub implacabila posibilitate a erorii. Astfel, la al treilea

nivel, cartea eternității, scrisă în cifre, trimite la cartea lumii; cifrele se transformă în semne și ulterior în vieți. Ființele cu viața „greșită", fără o relație directă cu un astru protector, au capacitatea de a fi „năzdrăvane", de a fi Demiurg prin intermediul imaginarului suprapus peste gînd. Adevărata creație devine astfel o creație a cărții. Fiecare semn este totodată un semnal și orice *dez-legare*, *des-cifrare* devine *încifrare*, închidere, într-un lanț de antimimesis, care sfidează obișnuitul. Universul și soarta pot fi astfel depășite, trans-cendente prin intermediul cărții („De-ai fi ca alți oameni atuncea se poate / Ca soarta-n bine din rău aș schimba, / Dar semnul tău nu stă în cartea mea toată. / A sorților stele de mine-s purtate, / Da' tu în tot cerul nu ai nici o stea."). Cartea sacră devine un semn cu semnificație binară, în lumea profană și cea sfîntă, căci ea cuprinde în sine și nașterea și moartea, ci descifrarea și încifrarea, și trecutul dar și prezentul creației. Viitorul poate fi transformat în măsura în care este cuprins în carte („De-aceea eu nu pot nimic pentru tine. / Scrisoarea-ți menită eu nu pot s-o schimb. / Ce e pot preface... Ce-n stele senine / Nu-i scris — eu nu pot ști. Sunt scrieri streine / Gîndite de Domnu-ntr-a sorilor nimb.").

Personajele care participă la inițierea Feciorului de împărat sînt raportate la cartea sacră. Călugărul apare ca un pandant al Feciorului de împărat, relația cu cartea realizîndu-se prin cîntecul la „arfa", care cheamă o lume creată prin cuvîntul șoptit. Fantasia poate fi provocată deopotrivă prin intermediul semnului vocii, scopul fiind crearea de lumi noi. Poemul este neterminat, dar se pare că magul e obligat să accepte ca posibilă și modalitatea creatoare a visării, alături de aceea a cărții („Magul își răsgîndește-a călugărului soarte! / E-aievea acea ființă, visele-ți nu te mint, / Dar nu-i aci în lume...").

Treptele inițierii prin cartea sacră semnifică cunoașterea posibilă la diferite nivele interioare. *Via magna* a cărții apare în coordonatele autorului, în structura formei și a lectorului. Pentru Demiurg, *a citi* presupune parcurgerea cifrelor, pentru mag, lectura se face prin refracție, prin pauze ale înțelegerii lumii, pentru Feciorul de împărat *a citi* cartea sacră este o posibilitate, încă nerealizată.

Textul cărții transgresează aici limitele, fiind un sistem deschis care reclamă, în poemul eminescian, un autor neidentificabil și cititori virtuali.

Universitatea „Al. I. Cuza" — Iași
Facultatea de Filologie

Scanned with OKEN Scanner

AVATARURILE *LUCEAFĂRULUI* ÎN SPAȚIUL LITERAR RUSESC

DE

ELENA LOGHINOVSKI

Dacă adepții postulatului de intraductibilitate au dreptate atunci cînd vorbesc despre imposibilitatea redării în altă limbă a unor sonorități inedite, izvorîte din însăși intimitatea graiului popular și adînc înrădăcinate în sensibilitatea cititorului autohton, nu mai puțin adevărat este și faptul că o nouă haină lingvistică poate să scoată în evidență valențele uneori nebănuite ale operei traduse, care să-i sporească valoarea și să atenueze pierderile inerente. Toate acestea ni se vor prezenta și mai plauzibile dacă vom lua în considerație structura de gen a textului tradus. Minimă de fapt în cazul unei piese lirice, posibilitatea recuperării crește atunci cînd avem de a face cu un poem epic sau chiar lirico-epic, în care notele acute de lirism sînt dizolvate într-o fabulație plină de fantezie, în tablourile exotice ale naturii sau în monologurile atribuite „personajelor" mai mult sau mai puțin obiectivate. Ne referim la poemul romantic, gen în care Eminescu excelează alături de Byron și Vigny, Musset și Mickiewicz, Maha și Vörösmarty. Existența unei tradiții naționale (bogat reprezentată în Rusia de Pușkin, Lermontov și de poeți aparținînd „pleiadei pușkiniene") alături de ființarea, în traducere, a operelor străine de același gen poate fi, în cazul acesta, una dintre premisele importante ale reușitei traducerii. Condiție decisivă rămîne însă, desigur, pătrunderea în intimitatea scriitorului cu scopul dezvăluirii — cît mai depline — a tuturor valențelor individuale din textul original. Iar aceasta presupune — atunci cînd scriitorul respectiv nu a avut șansa de a întîlni, în literatura-receptor, un spirit congenial — un lung și adesea spinos drum de devenire a operei sale în alt spațiu cultural. Acesta este cazul *Luceafărului* în perimetrul literaturii ruse.

Prima încercare de a tălmăci în rusește poemul eminescian este făcută de doi traducători cu experiență artistică și concepții diferite despre traducere — I. Kojevnikov și I. Mirimski. Operă de pionierat, versiunea Mirimski-Kojevnikov [1] din 1950 a jucat un anume rol în istoria recreării poemului în limba rusă : ea a edificat structura prozodică, a descifrat unele „locuri obscure" pentru cititorul străin, a propus o serie de echivalențe adecvate.

[1] М. Эминеску *Стихи*, Moscova, 1950, p. 101—112.

În totalitatea ei versiunea rămîne însă deficientă, prin eşecuri cu semnificaţii generale, cum ar fi traducerea inadecvată a multor cuvinte şi imagini-cheie.

A doua versiune rusă a *Luceafărului*, elaborată de D. Samoilov [2], în 1968 poate şi astăzi să concureze cu cele mai izbutite tălmăciri din Eminescu. Limbajul viu şi colorat, destul de modern, punctat, cu măsură, de accente ale stilului romantic, echivalarea funcţională a tuturor elementelor structurale (cu deosebire, în scena zborului Luceafărului şi a dialogului său cu Demiurgul), forma cizelată, muzicalitatea sînt calităţi definitorii ale acestei versiuni. Dar, reproducînd, în mare, toate registrele stilistice ale originalului, versiunea Samoilov suferă uneori din cauza preponderenţei pe care o acordă stilului colocvial şi din cauza alăturării forţate a elementelor din straturi stilistice diferite (de ex., finalul poemului).

Ca o etapă în drumul dificil dar ademenitor spre reîncarnarea *Luceafărului* pe solul rusesc, pot fi privite cele două versiuni următoare în ordine cronologică, aparţinînd lui G. Perov [3] (1972) şi, respectiv, lui I. Kojevnikov [4] (1979). Ambii traducători încearcă să elaboreze cîte o versiune de sine stătătoare şi de o exactitate sporită. Dacă, însă, versiunii lui I. Kojevnikov i se poate imputa „exactitatea" pe alocuri excesivă la nivelul cuvîntului, ceea ce scade din valoarea tălmăcirii, care include şi fragmente foarte reuşite, deficienţa versiunii lui G. Perov stă, din contra, în lipsa perfecţiunii la nivelul strofelor şi fragmentelor, în timp ce unele dintre „inovaţiile" lui la nivelul imaginii sînt demne de luat în seamă.

Cîteva variante în limba rusă ale poemului eminescian a realizat A. Brodski [5]. În ultima lui variantă — care este pînă astăzi şi ultima versiune rusească notabilă [6] — tendinţa spre exactitate este conjugată cu perfecţiunea artistică bazată pe reproducerea plenară a tuturor registrelor stilistice, a căror contopire armonioasă plăsmuieşte parcă o altă ipostază a sonorităţii simfonice a originalului. Principiul libertăţii creatoare, urmat consecvent de traducător, implică două momente: 1. Ascensiunea de la cuvînt, prin propoziţie (sau frază), la strofa-formulă, cu recrearea exactă a construcţiei strofice din original sau cu propunerea unui paradigmatici libere a traducătorului; 2. Ascensiunea de la cuvînt — prin sintagmă — la imagine, dată de recuperarea întregului halou de conotaţii ale cuvîntului şi de folosirea echilibrată — în diferite segmente ale textului — a diverselor straturi lexicale, echilibru ce permite să descoperim într-o poveste populară cu elemente de legendă medievală, trăsăturile unui poem romantic cu simbolistica sa filosofică.

Versiunea lui A. Brodski prezintă şi ea o serie de aspecte discutabile. Unul dintre acestea este folosirea abuzivă a arhaismelor, a căror funcţie şi caracter diferă de la secvenţă la secvenţă.

Arhaismele împrumutate din arsenalul poeziei romantice ruse sînt chemate să transpună nu doar portretul fetei de împărat, ci şi metamorfozele

---

[2] М. Эминеску, *Лирика*, Moscova, 1968, p. 95—110.
[3] „Кодры", No. 6, 1972, Chişinău.
[4] М. Эминеску, *Лучафэрул*, Moscova, 1979, p. 115—129.
[5] „Румынская литература", 1984, Bucureşti, p. 58—69.
[6] Versiunea semnată de N. Maliarciuc şi apărută în volumul *Poezii / Стихотворения* la editura Dacia în 1982, se situează, ca şi întregul volum, sub orice nivel artistic din cauza limbii sărăcăcioase şi de multe ori deficiente.

Luceafărului și scena de dragoste din finalul poemului. Trebuie să menționăm că traducătorul folosește arhaismul într-un mod temerar. Astfel, în scenele amintite, nu găsim doar elemente de lexic și frazeologie ale poemului romantic rus din perioada lui de vîrf — anii '20 ai secolului trecut — ci și cuvinte cu totul învechite, tipice mai degrabă pentru poezia de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea — începutul celui de al XIX-lea : *kolovrascienie*, okoiom, vertograd, kusci etc. Datorită contextului nemijlocit, aceste cuvinte își pierd însă aici coloritul lor arhaic și capătă o altă funcție, aceea a recreării unei atmosfere exotice, prea puțin familiară cititorului rus.

O altă funcție a lexicului arhaic, cu ecouri nu doar din lirica filosofică a lui Derjavin sau din tînărul Pușkin, dar și cu conotații din textele bisericești, se dezvăluie în descrierea zborului cosmic al Luceafărului și în dialogul lui cu Demiurgul. Astfel de cuvinte, cum sînt : *votsce, suetnî, lono, vspiati* și sintagme : *bremia dnei, vecinosti, tlennaia, dlinîi puti, persti zemnaia* îi permit traducătorului nu doar să dezvăluie întreaga profunzime filozofică a simbolurilor eminesciene, ci și să refacă forma lor specifică. Ne referim la caracterul imaginilor, provenit din mitologismul spontan și profund al gîndirii poetului care, fiind intuit de traducător, îl ajută să reproducă — veridic și în același timp plastic — metamorfozele eroului sau limbajul lui specific. Comp., de ex. :

Iar cerul este tatăl meu Și mumă-mea e marea	Отец мой—вечный небосвод, А мать—стихия моря
Și soarele e tatăl meu, Iar noaptea-mi este muma	Меня взлелеял солнца свет, И ночь меня вскормила.

sau :

O, cere-mi, Doamne, orice preț, Dar dă-mi o altă soartă,	Возьми любую цену, бог, Но смилуйся создатель!
Căci tu izvor ești de vieți Și dătător de moarte	Ведь жизней ты один исток И смерти дарователь
. . . . .	
Din chaos, Doamne,-am apărut Și m-aș întoarce-n chaos... Și din repaos m-am născut, Mi-e sete de repaos.	Господь, я хаосом рожден И хаоса взыскую, Небытием я сотворен И вновь о нем тоскую.

Abundența arhaismelor ar putea provoca dezacordul unui critic sever, partizan al exactității „cantitative" a traducerii. Noi sîntem însă înclinați să-i dăm tălmăcitorului dreptate ; din moment ce lexicul paleoslav a intrat masiv în limba rusă, iar expresiile biblice sînt aici folosite — chiar în limbajul cotidian — mult mai larg decît în limba română, procentul crescut al sintagmelor biblice este cu totul justificat într-un poem care recreează tablourile genezei și ridică problemele grave ale vieții și morții, visului și rea-

lităţii, fericirii şi suferinţei. În ceea ce priveşte măiestria cu care un asemenea lexic este introdus în alte straturi lexicale, o demonstrează cu prisosinţă tablou! dinamic de o mare plasticitate al zborului care păstrează, în tălmăcire, nu doar sensurile, dar şi linia melodico-sintactică :

Porni Luceafărul. Creşteau
În cer a lui aripe,
Şi căi de mii de ani treceau
În tot atîtea clipe

Летит Лучафор. Небосвод
Объят крылатой тенью
И млечный путь пред ним простерт
Как вечное мгновенье.

(de observat procedeul ingenios al substituirii caracterului plastic, dinamic al cuvîntului *creşteau* prin aliteraţia binară : *le*tit *L*uceafăr şi chiar rima interioară : obi*at* — crîla*t*oi, Mle*cin*îi — ve*cin*oie). În strofele următoare, accente filozofice şi poetice sînt actualizate prin asocieri îndrăzneţe între arhaisme şi neologisme :

Над ним — стозвездный небосклон,
Под ним — созвездий пламя.
И вспышкой непрерывной он
Струится над мирами.

iar fidelitatea faţă de original se bazează pe imaginile recreate în tot specificul lor :

Ничто — лишь вечной жажды власть,
Лишь сила поглощенья.
Тьма, как зияющая пасть
Незрячего забвенья.

Ceea ce am afirmat se susţine, mai ales, prin dialogul Luceafăr — Demiurg, care nu recreează doar o serie de detalii eliminate sau modificate în versiunile anterioare, ci adînceşte imaginea Luceafărului-Hyperion, reluînd întocmai atît formulele cizelate ale discursului său, cît şi ipostazele geniului romantic : gînditor — poet — domnitor — conducător de oşti : puti premudrosti — golos — Delo—voin.

Traducerea lui A. Brodski este orientată, într-un mod declarat către un receptor anume — cititorul rus din secolul XX, un om de o profundă şi extinsă cultură spirituală, care „şi-a însuşit" în mare, literatura europeană din secolul trecut, dar îl cunoaşte încă prea puţin pe Eminescu. Dacă în exemplele de mai sus răsună accentele poeziei romantice germane — poate uneori subliniate, amplificate (astfel, substantivul *Delo* — *Fapta*, în plus, scris cu majusculă, trimite prea explicit la *Faust* al lui Goethe) dar nedistonînd desigur, cu spiritul creaţiei eminesciene, ecourile literaturii ruse, în particular, ale poeziei lui Lermontov, apar mai ales în scena celei de-a doua metamorfoze a Luceafărului. Tălmăcitorul îşi asumă aici o mare libertate traducînd, de ex., versul „Se stinse de durere" prin : *Obvacien timoi somnenia* (Cuprins de bezna îndoielii), iar „El vine trist şi gînditor / Şi palid e la faţă"

prin

И на челе его печать
Раздумья и сомненья

(Și pe fruntea lui stă pecetea reflecției și îndoielii). Ambele exemple arată că, păstrînd lexema *reflecția*, traducătorul renunță la determinanții *durere* și *tristețe* în favoarea cuvîntului-cheie al *Demonului* lermontovian : *îndoială* ; aceeași nuanță este subliniată de el și atunci cînd vorbește — prin Călina — despre *înfățișarea răzvrătită* a Luceafărului (oblik *miatejnîi* — epitetul răzvrătit lipsind în original). Această licență apare însă ca un ecou, aproape inevitabil pentru un cititor rus, al receptării poemului eminescian prin prisma romantismului răzvrătit de tip byronian, care, după cum se știe, nu este nici el străin poetului ce a scris *Înger și Demon, Demonism, Geniu pustiu* etc. Adevărul artistic al imaginii care se structurează datorită unei astfel de lecturi, este confirmată de portretul sugestiv al Luceafărului în ipostaza lui demonică, cu echivalentul, găsit pentru prima dată în limba rusă, pentru sintagma „Venea plutind în adevăr" :

Как солнцем истины омыт
В купели первозданной

(Parcă scăldat cu soarele adevărului / În cristelnița primordială).

Coloritul și intonația originalului sînt recuperate — de data aceasta fără exagerări subiectiviste — în strofele finale ale poemului unde sînt echivalate și imaginea *chip de lut* (persti zemnaia) și vocabula *noroc* (zemnoie sciastie), iar contrastul între fericirea terestră și destinul înalt al Luceafărului este subliniat printr-o rimă sugestivă : *udel* — *predel* (substantive pentru *cerc* și *sferă*) :

Влачите бедный свой удел,
Земное ваше счастье.
А у меня иной предел:
Бессмертье и бесстрастье.

Imaginea Luceafărului este astfel recreată în toată profunzimea conținutului său simbolic, adăpat la izvoarele mitice, iar transpunerea poemului în totalitatea lui se prezintă ca o creație complexă, de o neîndoielnică modernitate.

Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu"
București

UN MODEL TEXTUAL AL *PSALMILOR* LUI TUDOR ARGHEZI

DE

CARMEN APOSTOLESCU

Prin investigarea unui set de unsprezece texte argheziene, ne propunem în demersul ce urmează să dovedim valabilitatea și funcționalitatea unui model textual, surprins de noi cu alt prilej în cîteva poeme (*Psalm* — „Tare sînt singur Doamne și pieziș" — Arghezi, *Grup* — I. Barbu, *Elegia întîia* — Nichita Stănescu).

În măsura în care vom putea regăsi acest model în toate cele unsprezece poeme, vom putea să afirmăm că acestea stabilesc o relație de analogie între ele, relație întemeiată pe analogiile dintre configurațiile unor paliere omologe ; aceste configurații sînt regizate tocmai de modelul lor textual.

Descriem pe scurt metoda de analiză cu care operăm.

a) Prima selectare a textelor este desigur dirijată de materialitatea acestora ; vor fi testate acele poeme în care la o primă lectură, pare să se întreprindă o definire sau o interpretare a unuia sau a mai multor termeni textuali.

b) În a doua fază se vor selecta doar acele texte în care definirile sau interpretările par a se construi pe baza raportării termenilor de definit.

c) O a treia restricție în selectarea textelor ține de ierarhia ce se stabilește între termenii definiți.

d) Altă condiție care trebuie să fie satisfăcută de texte este ca termenii textuali centrali (cheie) să contracteze o relație de contiguitate în afara textului.

e) Dacă textele permit toate operațiile anterioare, în această fază se va proceda la segmentarea lor în scopul constituirii unor unități textuale.

f) Operația următoare va fi cea de configurare a matricei textuale și a modelului textual (pe temeiul palierelor omologe ale textelor la care apar configurații analoge).

Credem că în finalul unui asemenea tip de demers va putea fi demonstrată relația de analogie dintre textele supuse analizei. Profitul depistării unei asemenea relații între mai multe texte este că poate pune în evidență modul de a funcționa al mijloacelor poetice ce construiesc configurații, semnificații analoge.

Este greu de presupus că am putea proceda aici la o descriere exhaustivă a celor unsprezece texte. Ne vom limita, deci, la o descriere succintă a mode-

lului textual pe care îl regăsim în fiecare dintre acestea. Modelul definirii prin raportare (așa vom numi modelul textual pe care îl urmărim acum) se individualizează prin :

— prezența unei serii de termeni textuali supuși descrierii ;

— prezența unor serii de termeni care se constituie în paradigme de trăsături ale termenilor descriși ;

— seria termenilor de definit este compusă din doi termeni de referință și un termen care face obiectul întregului demers poetic.

Se poate vedea că este vorba de un model ternar care poate fi descris astfel :

— fie trei termeni textuali supuși descrierii *A*, *B*, *C*, din care : *A* este termenul ce face obiectul întregului demers poetic iar *B* și *C* sînt termeni de referință prin care se face descrierea termenului *A* ;

— în funcție de restricțiile și dirijarea asigurate de relațiile sintactice și compatibilitățile semantice se constituie trei paradigme de trăsături T_A, T_B, T_C;

— fiecare dintre aceste paradigme este constituită din :

1) trăsături explicit formulate ; 2) trăsături obținute în baza relațiilor ce se construiesc între cei trei termeni și paradigmele lor ;

Astfel se stabilesc următoarele definiri și raportări :

A aparține C dar
A incompatibil *C*

printr-un set de
trăsături specifice
doar termenului *A*

A nu aparține B dar
A tinde către adîncirea
unei compatibilități cu *B*
pe baza trăsăturilor sale
specifice ce îl izolează
în cadrul lui *C*

C incompatibilitate B
⟶ inferioritate
⟵ superioritate

Așadar, în final, definirea termenului *A* este o însumare și o corelare a tuturor acestor raportări.

Definirea $A = (A + T_A) + (B + T_B) + (C + T_C)$

În variante mai apropiate sau mai diferite unele de altele cele unsprezece texte se realizează toate pe *subclasa ternară a modelului definirii prin raportare motivată*. Atragem atenția că cei trei termeni cheie ai modelului trebuie să fie prezenți în mod necesar în structura de adîncime a textelor în timp ce în structura de suprafață unul dintre termeni poate fi absent. Deci, presupunînd cunoscute datele modelului, propunem o investigare a diferențierilor

și asemănărilor dintre modurile de realizare prin mijloace poetice, ce valorifică disponibilitățile limbajului, ale *diferitelor funcții*, relații specifice modelului.

În acest punct al demersului nostru socotim necesar a fi introdus un concept cunoscut și vehiculat în poetică ; este vorba de conceptul de *cîmp textual*. În legătură cu acest concept ne însușim accepțiunea conform căreia : cîmpul textual este o mulțime de texte reunite pe baza unei trăsături comune tuturor acestora permițînd compararea componentelor din diferite alte perspective.

Demonstrat fiind că textele analizate de noi prezintă trăsături comune la nivelul structurii de adîncime, fie și numai prin reperarea aceluiași model textual, putem considera că cele 11 poeme formează un cîmp textual. Primul criteriu în baza căruia vom întreprinde o descriere a cîmpului textual propus este cel al modului în care este satisfăcută varianta ternară a modelului. Din acest punct de vedere cele unsprezece texte se dispun în două serii.

Seria α) se caracterizează prin faptul că modelul ternar este manifest atît la nivelul structurii de adîncime cît și la cel al structurii de suprafață (materialitatea textului). Sub acest aspect mai avem de precizat doar că cele șapte texte din această serie au la nivele omologe (materialitatea textului, nivelul semantic, nivelul matricei, nivelul semnificației globale) configurații analoge. Materialitatea textului : poemele sînt alcătuite din secvențe ample care se referă la fiecare din cei trei termeni ; se admite astfel o segmentare pornind de la aceasta. Nivelul semanticii textelor : pe baza compatibilităților semantice obținem paradigme ale fiecărui termen cheie al textului ; se pot ușor delimita zonele de interferență ale acestor paradigme ; se identifică serii de lexeme sau de construcții sintactice care impun raportarea și confruntarea definițiilor ce se constituie pentru fiecare termen.

„Tare sînt singur, Doamne, și pieziș" — [eu] „copac / pribeag / pieziș — *A* ; „pomi de rod cu gustul bun" — *C* ; „Doamne, trimite semnul depărtării" — *B*. „Pentru că n-a putut să te-nțeleagă" — „făpturii" = *C* ; „Din ale cărui miezuri vii de stele / Cerc să-mi înghețe o boabă de mărgea" = *A* ; „Tu ești și-ai fost mai mult decît în fire" = *B*.

Seria β). Caracteristic acestei serii este faptul că la nivelul materialității textelor sînt manifești doar doi termeni cheie. Pentru exemplificare ne vom referi la psalmul „Vecinul meu a strîns cu ne-ndurare". În acest text este aproape absent și lipsit de o paradigmă proprie termenul *A*, care este reconstituit la nivelul structurii de adîncime, și anume în palierul semantic și în cel al matricei textuale. Textul este alcătuit din două secvențe ample care se ocupă de definirea a doi termeni (*B* și *C*). Singura marcă a prezenței unui al treilea termen la nivelul materialității poemului este sintagma „vecinul meu" a cărei încărcătură semantică este următoarea : conținutul lexemului *vecin* implică relația dintre două persoane, deci nu poate exista $vecinul_1$ în afara unei relații de vecinătate cu un $vecin_2$. Așadar, $vecin_1$ este termenul B din modelul nostru textual, iar $vecinul_2$ trebuie să se implice într-un fel în structura modelului ; pronumele posesiv *meu* are de fapt funcția de a reprezenta tocmai $vecin_2$. În desfășurarea discursului nu se mai revine însă asupra acestui termen marcat prin pronumele posesiv *meu*. Ar părea, deci, că acesta nu ar mai fi implicat în restul poemului. Continuînd procesul de depistare a

semnificației, vom constata incompatibilitatea celor doi termeni textuali manifești, incompatibilitate care, însă, nu rezultă dintr-o relație directă între aceștia, ci este stabilită de un al treilea termen care trebuie să aparțină tot textului ; acest termen este $vecin_2$ care pe baza relației de vecinătate poate defini pe $vecin_1$. În ceea ce privește termenul *Doamne*, termenul $vecin_2$ dovedește o înțelegere întemeiată pe un grad de compatibilitate. Deci $vecin_2$ se află într-o relație de apropiere față de termenul $vecin_1$, dar dintr-o serie de lexeme cuprinse în paradigma termenului $vecin_1$ se poate stabili că $vecin_2$ se caracterizează prin trăsături diametral opuse termenului $vecin_1$. $Vecin_2$ este însă compatibil cu termenul *Doamne*. Conform relațiilor specifice modelului textual propus de noi, $vecin_2$ = termenul textual A, $vecin_1$ = termenul textual *C*, *Doamne* = termenul textual *B*. La decodarea completă a textului, cînd termenul $vecin_1$ dobîndește semnificația „lume limitată la o existență meschin materială" iar termenul *Doamne* capătă semnificația „lume spirituală", se poate vedea că relațiile modelului textual se respectă întocmai.

Un caz la fel de interesant vom întîlni și în *Psalmul de taină*. Nu vom descrie detaliat modul de realizare al modelului în acest text, ci vom arăta doar că deși în materialitatea textului sînt prezenți doar doi termeni care ar putea fi identificați cu termenii *A* și *C* din modelul nostru, prin disocierea paradigmei termenului *C* în două paradigme diferite — una specifică acestuia și alta specifică pentru termenul *B* —, se obține în final aceeași structură ternară și în cazul acestui poem. Precizăm că disocierea paradigmei termenului „femeie" în două paradigme diferite ne este permisă de relația de intertextualitate și de cea de analogie dintre elementele cîmpului textual propus mai sus. De remarcat și perfecta simetrie a poemului : secvența inițială și cea finală oferă un inventar al termenilor cheie manifești în text, în timp ce în zona centrală a poemului se produce disocierea termenului *C* de care vorbeam.

Demn de reținut este și faptul că modul particular de realizare al modelului ternar are drept consecință o atenuare a tensiunilor între termenii *A* — *C*, *A* — *B*, *B* — *C*. Acest fapt este marcat și la nivelul semanticii poemului prin armonizarea aproape perfectă a registrelor lexicale proprii descrierii celor trei termeni. Fără a putea întîrzia asupra acestui aspect, remarcăm ca pe o constantă a întregului cîmp următoarea corelație : secvențele de text care au ca obiect o stare de tensiune între doi termeni cheie folosesc ca sursă de expresivitate favorită antonimia propriu-zisă sau implicită, sau alternarea registrelor lexicale literar/religios cu registre lexicale considerate incompatibile cu poezia ; este valabilă și reciproca, în secvențele care au în vedere o fază de acalmie, de conciliere a relațiilor dintre termenii textului, registrele lexicale solicitate fiind armonizate sau cel puțin compatibile. Sigur, asemenea observații se pot face doar dacă avem în vedere întreg cîmpul textual considerat ca o mulțime de elemente de același fel, comparabile. Această normă formulată de noi cu privire la selectarea registrelor lexicale constituie, în acest caz, un aspect al intertextualizării la nivelul gramaticii unui grup de texte elaborate pe o formulă poetică dată.

Un alt criteriu în funcție de care vom descrie cîmpul textual de care ne ocupăm este modul de construire a paradigmelor. Dacă modelul textual propus de noi este validat ca funcțional, putem folosi drept criterii de descriere ale acestora modurile de realizare ale palierelor textelor. Astfel *Psalmii* arghezieni diferă din punctul de vedere al modului de realizare a paradigme-

lor ce definesc termenii cheie. Şi din acest punct de vedere se configurează două serii de texte : seria *V* şi seria *U*.

Seria V. Specific poemelor cuprinse în această serie este faptul că cei trei termeni cheie sînt reprezentaţi prin metafore. În consecinţă, paradigmele acestora vor fi construite în limitele cîmpului semantic impus de metaforele centrale. Ex. *copac* = termen textual *A*, *pomi* = termen textual *B*, *Dumnezeu* = termen textual *C*.

O altă caracteristică pertinentă a acestor paradigme este aceea că aportul semantic fundamental revine grupurilor nominale, în timp ce verbele au mai mult o funcţie de relaţie. Se folosesc cu predilecţie : *a fi, a avea,* construcţii realizate prin elidarea lui *a fi,* verbe care contextual dobîndesc sensul lui *a fi* (ex. „aştept", „tînjesc" — „Tare sînt singur, Doamne, şi pieziş"), verbe care arată o stare (*a se umili, a sîngera, a rodi* — „Tare sînt singur, Doamne, şi pieziş"). Se creează construcţii de tipul :

Verbe :

a fi

a avea

construcţii cu elidarea lui *a fi*

verbe ce indică atribuirea

verbe ce indică o stare

\+ grupuri nominale care indică o trăsătură a termenului de definit

Prin acumularea acestor construcţii, se obţine un caracter descriptiv al textului sau al secvenţei de text (ex. Tare sînt singur, Doamne, şi pieziş / Copac pribeag uitat în cîmpie, / Cu fruct amar şi cu frunziş / Ţepos şi aspru-n îndîrjire vie), iar sub aspect semantic se configurează o constantă : staticul.

A doua serie de texte stabilită în baza criteriului modului de construire a paradigmelor, este seria *U*. Specific acestei serii este faptul că termenii cheie ai textelor (*A, B, C*), apar nemetaforizaţi, desemnaţi prin pronume şi, mai rar, prin termeni selectaţi din lexicul textelor religioase („rog", "bărbatul şi femeia"). În aceste texte, libertatea selecţiei lexicale în vederea formării paradigmelor este mult mai mare, ea nefiind limitată de un cîmp semantic dat.

Mai mult, figurarea are un caracter deosebit, şi anume sînt mai puţin frecvente figurile de cuvînt, în schimb apar figuri formate din sintagme care sub presiunea textului dobîndesc statut de metaforă, sinecdocă, metonimie etc. De remarcat că, în timp ce în seria *V* ponderea în componenţa paradigmelor o au grupurile nominale, în seria *U* grupurile nominale au un aport mai scăzut şi creşte aportul semantic al verbelor. Sînt frecvente verbele care exprimă o mişcare însoţită de grupuri nominale care aplică o restricţie circumstanţială (ex. „să fug din marele ocol", „marea mă-nchide", „m-am strecurat în cetate", „am prădat", „mă scald în gheaţă", „n-ai pus piciorul în bătătură", „ai trimis"). Acumularea acestor verbe conferă un caracter narativ paradigmelor respective, iar sub aspect semantic — o constantă a mişcării.

Scanned with OKEN Scanner

Seria aspectelor sub care pot fi analizate şi confruntate cele unsprezece poeme este mult mai mare şi se referă şi la alte paliere ale acestora. Ceea ce ne-am propus să demonstrăm însă cu acest prilej este posibilitatea de a îmbogăţi lectura unui text prin corelarea sa cu alte texte pe baza unei intertextualităţi de structură.

Concluzii

— modelul integrator prezentat pune în evidenţă două nivele comune acestui set de texte : a) nivelul funcţiilor textuale generate de model (termeni cheie, paradigme determinante) ; b) nivelul verbalizării acestora, nivel ce se realizează diferit de la text la text, producîndu-se astfel consecinţe în semnificaţiile poemelor ;

— modelul integrator justifică o intertextualitate obiectivă la nivelul structurii de adîncime (semnificaţie globală, matrice textuală, structuri semantice). Acest tip de intertextualitate determină un feed-back către structura de suprafaţă unde are loc fenomenul de resemantizare a lexemelor din perspectiva : 1) funcţiei pe care o verbalizează ; 2) relaţiilor pe care le contactează în text. Dacă extindem acest raţionament la nivelul cîmpului textual, vom putea obţine următorul inventar : funcţia X + seria de mijloace poetice prin care se realizează. În aceleaşi condiţii putem presupune constituirea unor toposuri la nivelul unui cîmp textual.

Considerăm că evidenţierea acestor fenomene ar putea contribui la delimitarea unui tip de lectură ce ar pune în valoare mai bine semnificaţia fiecărui text în parte.

Institutul de Lingvistică Bucureşti

Scanned with OKEN Scanner

VASILE VOICULESCU, *GRAI VALAH.* ÎNCERCARE DE DEFINIRE POETICĂ A SPECIFICULUI LEXICULUI ROMÂNESC

DE

AURELIA BĂLAN-MIHAILOVICI

Limba a impresionat, prin complexitatea și diversitatea formelor ei, prin bogăția și simetria sistemului lexical, pe toți aceia care s-au aplecat și au încercat să-i dezvăluie tainele.

Lingviștii, făcînd-o obiect de studiu, au supus-o la cele mai rafinate analize, în timp ce poeții au șlefuit-o mereu, prin forme și îmbinări inedite, creînd structuri noi care i-au pus în lumină farmecul specific și strălucirea. Această căutare și continuă șlefuire este atestată în numeroase mărturii : „Cînd privesc zilele de-aur a scripturelor române, . . . Văd poeți ce-au scris o limbă, ca un fagure de miere :" (Mihai Eminescu, *Epigonii*) ; alteori ea constituie chiar tema unor studii teoretice (Ion Heliade Rădulescu, *Repede aruncătură de ochi asupra limbii și începutului românilor*, Cezar Bolliac, *Poezia*, Alecu Russo, *Cugetări*, Alexandru Vlahuță, *După Eminescu* ș.a.).

Pentru poeți, graiul este cel care unifică și cel care păstrează o singură *esență* a evilor ce trec, este expresia înaltei spiritualități etnice. „Poeții, toți poeții sunt — un singur, neîmpărțit, neîntrerupt popor. Vorbind sunt muți. Prin evii ce se nasc și mor, cîntînd, ei mai slujesc un *grai* pierdut de mult" (Lucian Blaga, *Poeții*).

Poezia *Grai valah* de V. Voiculescu este expresia cunoașterii limbii populare, în autenticitatea valorii ei, cîntărită cu migala și priceperea bijutierului.

Sentimentele poetului izvorăsc dintr-o experiență îndelungată de cunoaștere a mentalității țăranului, a înțelepciunii lui, păstrată în structuri arhaice simple de adevăruri ce nu se pot înlocui. Descîntecele din vechea vatră a Buzăului s-au întipărit în cugetul medicului nu numai ca practică terapeutică care trebuia înlocuită [1]. Ele au pătruns în sufletul poetului și prin latura lor emoțională, pusă în valoare de expresia lingvistică sintetică, caracteristică limbilor vechi. Poezia *Grai valah* este dedicată scriitorului T. Păunescu-Ulmu, născut la Craiova, în anul 1903, autor al unui studiu care l-a impresionat pe V. Voiculescu, intitulat *Viața tragică și românească a lui M. Eminescu*, apărut la Craiova în anul 1928. Autorul acestui studiu era cunoscut și prin acti-

[1] V. Voiculescu, *Toate leacurile la îndemînă*, București, 1935, [prefață].

vitatea sa de organizator și colaborator la revistele *Suflet românesc, Adevărul literar, Universul literar* ș.a.

Apărută în volumul *Întrezăriri*, în anul 1939, poezia *Grai valah* se integrează perfect întregii opere voiculesciene. Conținutul de idei al poeziei *Grai valah* se înscrie în tridimensionalitatea operei de artă, reliefată de Tudor Vianu în cele trei verigi : vitală, intelectuală și spirituală [2], adîncimi care alcătuiesc realitatea intimă a structurii mesajului [3].

Adîncimea *vitală* este cuprinsă în modul de existență și în spiritualitatea maximă a poetului, în retrăirea trecutului, redescoperit și comunicat prin puterea magică a limbii populare, plină de „miere", „vînt bătrîn cu *miere-n spinare*".

Adîncimea *intelectuală* a poeziei o formează ideea, demonstrabilă, potrivit căreia limba vorbită de români este una din cele mai vechi limbi europene, alături de cea elină și latină, limbă care, în cazul nostru, s-a păstrat și s-a transmis prin viu grai din generație în generație, timp de milenii, în vatra închisă a arcului carpatic.

Cea de a treia adîncime, cea *spirituală*, decurge din primele două, ele fiind „momentele contigue ale unui proces unic" [4]. Cîștigul pe plan spiritual se traduce în bucuria trecerii dincolo, a depășirii granițelor temporale și spațiale în vederea realizării unității în spirit a noastră, cei de astăzi, cu cei de ieri. „Calc *des cu sufletul* arsu-ți, *coclaur*, / Din fund oftează *strămoșii de aur*" ; „Cuvintele conservă gîndurile și observațiile oamenilor care ne-au precedat. Ele păstrează pentru noi și pentru urmașii noștri experiența înaintașilor" [5].

Mesajul poetic pe care l-am schițat este structurat în forma unei poezii simple, alcătuită din definiții scurte, care se abat de la normele lexicografice prin elipsa verbului „a fi", cel care leagă de obicei numele, *verbi definitionis* de partea descriptivă propriu-zisă. Graiul se va substitui în definițiile metaforice, rînd pe rînd în : *cățuie, plai, boabe, șes, coclaur, pisc* și *pristol*, constituind *substantive-cheie* sau *substantive-centru* [6] ale grupurilor nominale care domină întreaga poezie. „Definițiile" sînt grupate în șapte distihuri care se detașează semantic prin referentul verbal, puternic conotat, alcătuind un șir de *hiperbole verbale* [7]. În funcție de valorile semantice cumulate de verb și de grupul verbal am stabilit două tipuri descriptive care împart poezia în două părți.

Prima parte cuprinde ideea de mișcare, exprimată prin verbele : *a ciobăni* (pe plaiurile tale), cu sensul de „a sluji" ; prin extensie „a cunoaște, a-i fi familiar" ; *a umbla* (pe munți), *a stretăia*, cu sensul de „a străbate, a străpunge", verb folosit pentru a reda ideea de adîncime.

Poetul realizează o descriere a locurilor, a „plaiurilor, a munților de sare", a codrilor cu „șerpi de răcoare-n pîraie", loc în care graiul este între-

---

[2] T. Vianu, *Estetica*, Editura pentru Literatură, București, 1968, p. 347.

[3] A. Bălan-Mihailovici, *Al. Macedonski, Noaptea de decembrie*, în „Limba și literatura română" (Rev. trimestrială pentru elevi), nr. 4, 1984, p. 29.

[4] T. Vianu, *op. cit.*, p. 348.

[5] Ch. Payot, *L'apprentissage*, p. 318, ap. Gh. N. Dragomirescu, *Mică enciclopedie a figurilor de stil*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1975, p. 9.

[6] I. Coteanu, *Stilistica funcțională a limbii române*, II, *Limbajul poeziei culte*, Editura Academiei R.S.R., București, 1985, p. 62.

[7] Gh. N. Dragomirescu, *op. cit.*, p. 78.

tăiat „*stretăiat*" de „buciumul lung", comparat cu o cărare, fără început şi fără sfîrşit. Buciumul este asimilat formei de exprimare directă, el este o componentă a graiului valah prin care se exprimă, în glas specific, jalea, dorul de necuprins în vorbe, sentimente pe care limbajul articulat nu le poate exprima în adevărata lor dimensiune. Din cele trei distihuri „*Grai tămîiat, căţuie* de petale, / Gîndul *mi-a ciobănit* pe *plaiurile* tale. / / *Umblă* singur pe *munţii de sare*, / Vînt bătrîn cu *miere-n spinare*. / / Şerpi de răcoare verde-n *pîraie*, / Cărări de bucium lung te *stretaie*" / /[8], se impun lexemele care definesc prin vechimea lor esenţa graiului valah.

Plaiul este o componentă a ciobăniei. Cuvîntul *plai* are un corespondent în greaca veche πλάγιος,-α,-ον „oblic, ceea ce se află de-o parte şi de alta, ceea ce taie de-a curmezişul, transversal" (popular) „coastă" ; această notă semantică dominantă e păstrată în unul din sensurile de bază ale cuvîntului românesc „drum, cărare care traversează o culme, o regiune muntoasă". Mulţimea derivatelor înregistrate în DLR confirmă vechimea cuvîntului.

„*Grai tămîiat, căţuie* de petale", primul vers constituie introducerea în sfera sacră a graiului, realizată metaforic prin *căţúie*, metaforă cu care începe succesiunea gradată a definirilor metaforice, definire realizată prin *amplificare* (tensiune a gîndirii care recurge la expresii figurate din ce în ce mai tari)[9]. *Căţúie*, (popular) *căţie* „cădelniţă" este înrudit cu *căţîn*, „farfurie, strachină, prin extensie, căldare", înrudire semantică şi formală ; ambele cuvinte au la bază un corespondent în latină „*catinum*" şi în greaca veche ὁ κάδίο-οῦ „ulcică" sau ὁ καψά ἠκαύκη-κης „ulcior", toate de la o rădăcină semantică primară καίω sau κάω „a arde".

Folosirea sinonimului *grai*, cu sensul de „rostire, vorbire", nu este nici ea întîmplătoare. *Grai* cu sensul de „vorbire, rostire a cuvîntului" este înregistrat în textele vechi şi populare şi păstrat în expresia „*a-i* sta sau *a-i pieri* (cuiva) *graiul*". Ca sens de bază, este legat, după părerea noastră, de o rădăcină fonetică şi semantică, păstrată în greaca veche, γρκῖα,-ας cu o formă ioniană ἠγραίη, cu sensurile : a) „femeie bătrînă" ; b) „piele ridată" şi c) prin analogie, „creţuri formate la suprafaţa unui lichid" ; p. extensie „vechi", cuvînt înrudit semantic cu o formă verbală γρύ-ζω „a vorbi în şoaptă, a murmura". Bătrînele sînt singurele păstrătoare ale graiului local nealterat, ele sînt singurele care pot transmite nepoţilor vorbele neaoşe, neatinse de influenţele străine. Graiul este, deci, vorba, limba învăţată de la bunici. Graiul a supravieţuit în izolarea în care au trăit elementele care au păzit vatra şi au păstrat obiceiurile : cîntecele de leagăn şi vorba strămoşilor.

Analizată din punctul de vedere al modalităţilor de expresie, poezia are o construcţie deosebită. Cu excepţia verbului *a ciobăní*, din primul distih, în care acţiunea este redată prin perfectul compus, în toate celelalte hiperbole verbale poetul foloseşte indicativul prezent, marcînd astfel dinamismul, febrilitatea unei participări emoţionale de maximă intensitate. Neînţelegerea exactă a acestei osmoze spirituale, bazată pe o dăruire jertfelnică a poetului şi a „strămoşilor", într-o iniţiere sacră şi anevoioasă, va împiedica receptarea mesajului poetic. Grupurile nominale, de definire a graiului, au în structura lor noţională elemente corespunzătoare celor două coordonate semantice constante

[8] Vasile Voiculescu, *Poezii/Poesies*, traducere de Paul Miclău, Editura Minerva, 1981, pp. 296.

[9] Gh. N. Dragomirescu, *op. cit.*, p. 67.

ale poeziei, sacrul și natura, aflate într-un univers de reciprocitate, de simbioză perfectă. Începînd cu prima secvență a enunțului, din distihul întîi, poetul ne introduce în cele două planuri alcătuitoare ale specificului „graiului valah". Sacrul este prezent prin folosirea participiului *tămîiat*, cu sens figurat dublu, „curat" și „înmiresmat", alături de *cățuie*, nu de aur ci de *petale*, epitet prin care se reia ideea de curățenie, gingășie și mireasmă naturală.

Verbul *a ciobăni* din versul al doilea, cu determinantul circumstanțial *pe plaiurile tale*, include o notă semantică suplimentară, de sinonimie cu verbul *a paște* (2), cu sensul de *„a sluji"*, *„a păstori"* (1), notă semantică evidențiată și de folosirea dativului etic „gîndul *mi-a ciobănit*". Îndelunga veghere, sugerată de poet, o regăsim în ghicitoarea „Cîmpul alb, / Oile negre, / Cin'le paște, / Le cunoaște" [10] (*Cartea*).

Vechimea și înțelepciunea, virtuți corelate, sînt prinse în cea de a doua imagine a graiului, a aceluia care reflectă gîndul, *„vînt bătrîn* cu *miere-n spinare"*, Umblă singur pe *munți de sare"*. Atributul, *de sare* din versul citat, este simbolul înțelepciunii milenare ; „sarea pămîntului" nu trebuie să-și piardă calitatea de a săra. Această *sare*, în sens metaforic, trebuie căutată și păstrată, căci esența ei este esența vieții. Toate elementele lexicale din prima parte a poeziei puternic conotate, au valoare denotativă, de localizare. Semnalăm cuvîntul *pîraie*, interesant din punct de vedere etimologic. Cuvînt foarte vechi, păstrat și în albaneză, *përrua*, este înrudit cu corespondentul lui din greaca veche, πέραν și mai apropiat de forma ioniană πέρην, cu valoare de adverb și prepoziție, însemnînd inițial „în partea opusă, dincolo de..." dar și dincolo de mare, de fluviu, de rîu (ex. construcția păstrată în greaca veche, τό πέραν του ποταμον și, prin extensie, „ceea ce pleacă din, trece dincolo, separă" [11].

Necesitatea alegerii, a selectării cuvintelor spre a reflecta concepția poetului privind istoria (vechimea, permanența poporului și a limbii vorbite de el) o regăsim și în alte poezii ale sale, în care gîndul „Peste praguri de *expresii încremenite*, *Sus* pe *coclauri* de munte..., De unde apele au cărat toate *vorbele mărunte*" [12] (poezia *Gîndului*).

În afara poeziilor care alcătuiesc *ars poetica* voiculesciană, *Coboară cuvintele*, *Poezie*, *Pe drumul ciobanilor*, poetul mărturisește cu toată gravitatea și acribia științifică „n-am pretenție că am făcut literatură acolo unde am urmărit *o problemă de limbă* (s.n.) [13]. Această afirmație poate fi verificată nu numai în distribuția lexicală, ci și în alegerea variantelor gramaticale sau a derivatelor. Remarcăm preferința pentru forma arhaică, în derivatele de tipul *stretăia*, cu prefixul *stră-*, care conferă verbului o notă semantică suplimentară, de amploare spațială, de întindere nesfîrșită, efect realizat și prin alăturarea determinantului *lung* : „Cărări de bucium *lung* te *stretaie*".

---

[10] DLR, serie nouă, tomul VIII, partea I, litera P, s. v. PAȘTE [3].

[11] M. A. Baille, *Dictionnaire grec-français*, Paris, 1880.

[12] Criticul G. Călinescu caracterizează limba poeziilor lui V. Voiculescu ca „prea încărcată de culori și mai ales de dialectalisme" iar „traducerea juxtaliniară a fiecărei abstracțiuni cu o imagine și construirea pe aceste cifruri a unei fraze curente devine de nesuferit". G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, Editura Minerva, București, 1982, p. 881 ; 884.

[13] V. Voiculescu, *Poezii*, vol. I, II, Editura pentru Literatură, București, 1968, antologie și prefață de Aurel Rău, p. XII.

Partea a doua, alcătuită la rîndul ei din patru distihuri, structurate gramatical în grupuri nominale cu aceleaşi valori definitorii, este caracterizată prin prezenţa elementului verbal sau a grupului verbal minor, cu o sferă semantică specifică, de stabilitate şi rostuire : „boabele-ţi *ciugul'*", „şesul ţi-l *ară*", „*calc* des cu sufletul", „*oftează* strămoşii", „*se-mbină* pale de nori", „buzele-mi *razăm*".

De la sămînţa-hrană, „*bob* ciugulit", în limitele aceluiaşi cîmp semantic, graiul e *şesul*, „întinderea, pămîntul" *arat* „sfredelit" în adînc cu plugul, mînat de dor.

Coclaur, cea de a patra metaforă, căruia i se substituie graiul, este un singular refăcut după un pluralia tantum, folosit de poet pentru a exprima duritatea, ariditatea dar şi imensitatea, adîncul, sugerat de sensul de bază „prăpastie, loc neumblat, primejdios". Termenul şi, mai ales, etimologia îi este familiară medicului, cunoscător al rădăcinilor greco-latine care stau la baza terminologiei medicale. Odată intuită etimologia, vechimea cuvîntului, semnificaţia, toată structura distihului va fi întemeiată semantic pe acest substantiv-centru, precedat de epitetul *ars*, „călit", „încercat". Ideea unităţii în spirit este clar exprimată şi în distihul următor : „*Calc* des cu *sufletul* arsu-ţi coclaur / Din fund *oftează* strămoşii de aur". La baza cuvîntului *coclauri* se află tot un substantiv plural, păstrat în greaca veche τὰ κοχλία „cochilie", lat. *cochlear*, *coclea*, în it. *cocália* şi *conchíglia*, avînd şi sensul de „schelet", strat format din fosile, sens păstrat în greaca modernă, într-o formă de singular τό κόκκαλο „os". Sensul din urmă este întregit de precizarea, făcută de poet în cel de-al doilea vers : „Din fund oftează *strămoşii* de *aur*". Din adîncul hăurilor arse de soare, în care zac, straturi peste straturi, osemintele asimilate rocilor, „*strămoşii* oftează". Întoarcerea permanentă a poetului, legat mineralogic şi spiritual de „strămoşii de aur", este exprimată în grupul verbal „*Calc des* cu *sufletul* arsu-ţi *coclaur*".

Coloana vertebrală a neamului, graiul atotcuprinzător este pe rînd *căţuie*, *plai*, *bob*, *şes*, *coclaur* dar şi *pisc*, „... unde se-îmbină *Pale* de *nori* cu *limbi* de *lumină*", suferinţele, deznădejdile „pale de nori" cu bucuriile, speranţele, „limbi de lumină". În distihul al şaptelea care încheie testamentul lingvistico-poetic este folosit verbul *a rezemá*, în forma rostirii populare, *rázăm* avînd sensul „a fi bine ancorat, a fi înrădăcinat", sens etimologic, folosit hiperbolic „*De piscul* tău... Buzele-mi *razăm fremătătoare*". Etimologia cuvîntului se înscrie în seria etimologiilor discutate mai sus, a cuvintelor foarte vechi care acoperă noţiuni fundamentale ce nu puteau lipsi din limba neamurilor arhaice a căror cultură şi civilizaţie s-a împletit de-a lungul mileniilor în bătrîna vatră a Europei de sud-est. Deci, formei verbale *a rezemá* cu variantele populare sau regionale ; *a rezemá* (ALRII 4611/334), *a răzămá* (ALR I 1333/273), *arazămá* (ib. 1333/298), *arăzmá* (ib. 1333/280) [14] îi corespunde verbul ῥιζόω cu forma de pasiv ἐρρίζωμαι din greaca veche. Filiaţia sensurilor şi variantele atestate în DLR sînt argumente hotărîtoare.

Ultima definire metaforică a graiului „*pristol* de piatră şi floare" rezumă cele două caracteristici antinomice, paradoxul graiului valah, descoperit de poet în căutarea sa lingvistico-poetică ; rezistenţa *pietrei* în furtună şi gingăşia, mireasma *florii efemere*, a cărei frumuseţe răsplăteşte doar pe aceia

[14] DLR, serie nouă, tomul IX, litera R, s. v. REZEMA.

care știu să o privească. „Cuvîntul în sine conține, pentru cine știe să înțeleagă, o poveste întreagă a neamului. Unele au origine îndepărtată, dincolo de epoca romană" [15]. Această idee a poetului, exprimată în articolul *Confesiunea unui scriitor și medic*, publicat în 1935, în revista *Gîndirea*, constituie o explicație suplimentară, alăturată operei, un fel de cheie a înțelegerii distribuției lexicale, un cifru în dezlegarea acestui joc de cuvinte miraculos, numit poezie.

Farmecul poeziei *Grai valah* nu constă numai în alegerea cuvintelor din fondul străvechi al substratului ci și în simetria și simplitatea grupurilor nominale sau verbale, a determinărilor atributive (preferința pentru atributul substantival prepozițional, adesea determinat adjectival): cățuie *de petale*, munți *de sare*, vînt bătrîn *cu miere*, șerpi *de răcoare verde*, cărări *de bucium lung*, granguri *de aur*, strămoșii *de aur*, pale *de nori*, limbi *de lumină*, pristol *de piatră* și *floare*.

Conștient de necesitatea unei bune cunoașteri a specificiului limbii naționale din partea poeților, pentru a fi în măsură să selecteze valorile reale ale ei, V. Voiculescu îi numește „granguri *de aur*", epitet inspirat și de penajul galben-auriu al păsării-mascul care stă la baza metaforei. Cea de a doua parte a versului, grupul verbal, „boabele-ți *ciugul*", este valoroasă pentru semantica verbului *a ciuguli*, reprezentativ pentru ideea alegerii, a selecției cuvintelor după criteriul valorii lor etnice.

Gramatica, semantica, etimologia, toate componente ale laboratorului lingvistico-lexicologic, nu pot reda întru totul esența poeziei *Grai valah* sau a altor poezii voiculesciene. Pe drept cuvînt se întreabă poetul Aurel Rău „sublimul derulărilor lente de fraze, senzația de anulare a timpului, caracterul pur și imaterialitatea cuvintelor pietroase și neaoșe ce analizează, oricît de pertinentă, le va epuiza ?" [16].

Prin limbă și cele trei adîncimi, vitală, intelectuală și spirituală, poezia *Grai valah*, ca și restul poeziilor voiculesciene, l-a determinat pe același poet, îngrijitor al ediției citate, să adauge: „Această poezie cu un nu știu ce mereu proaspăt, de șantier, fără prejudecăți, deschisă vieții și de o aleasă ținută intelectuală, îl ridică nu o dată dintre imagini pe cel plecat și-l așează în loc de vază la masa unde Arghezi și Blaga, Bacovia și Ion Barbu și alți cîțiva, pînă la 12, stau la cina de taină a modernului vers românesc" [17].

Institutul de Lingvistică
București

[15] V. Voiculescu, *Poezii*, vol. I, p. XII [prefață].
[16] *Ibidem*, p. XVII.
[17] *Ibidem*, p. XL.

Scanned with OKEN Scanner

OCTAVIAN GOGA SAU NOSTALGIA ÎNTREGIRII PRIN NOI

DE

GH. MOLDOVEANU

Rezumat *

Avînd ca punct de plecare afirmații ale lui Octavian Goga privind rolul și rostul scriitorului în societate („să fie un luptător, un deschizător de drumuri, un mare pedagog al neamului din care face parte, un om care filtrează durerile poporului prin sufletul lui și se transformă într-o trîmbiță de alarmă..."), ne propunem să verificăm dacă și în ce măsură creația sa poetică răspunde înaltelor comandamente formulate de autor.

Analiza pronumelor și adjectivelor pronominale din poeziile cu care se deschide primul volum pune în evidență sensul în care autorul își dorea împlinită personalitatea.

Statistic, de la o poezie la alta crește frecvența pers. I pl. : în *Rugăciune* găsim pers. I sing. de 22 ori, față de o singură dată pers. I pl. ; în *Plugarii* domină pers. a II-a pl. (24 de apariții), pers. I sing. apare numai de 3 ori, iar per. I pl. apare de 4 ori, pentru ca în *Noi* să apară numai pers. I. pl.

Pe de altă parte, textul poetic oferă posibilitatea de a înțelege viziunea poetului de la Rășinari asupra lui *noi*, în care eul poetic, neglijînd „rostul meu, de-a pururi pradă / Ursitei maștere și rele", se contopește cu *„cei rămași în urmă"*, *alte inimi* („durerea altor inimi"), *„umiliții-n umbră / Cu umeri gîrbovi de povară"*, încît cîntecul său devine *„Cîntarea pătimirii noastre"* (*Rugăciune*). De *„cei mai buni copii ai firii / Urziți din lacrimi și sudoare"*, *„Frați buni ai frunzelor din codru, / Copii ai mîndrei bolți albastre"*, *„Creștini ce n-aveți sărbătoare"*, cei ce *„străjuiți altarul / Nădejdii noastre de mai bine"* îl leagă *nădejdea*, *norocul*, *visurile*, *plaiul*, însoțite, fiecare, de *nostru* (*Plugarii*). În *Noi*, imaginea se împlinește, integrînd în *noi* plaiul, căci codrii, „înfrățiți cu noi / „Își înfioară sînul" de „Durerea unui neam ce-așteaptă / De mult o dreaptă sărbătoare", imagine amplificată în *Oltul*, unde Oltul apare și ca entitate, dar și contopit cu truditorii gliei, finalul poeziei actualizînd ambele ipostaze : „Țărîna *trupurilor noastre* / *S-o* scurmi de unde *ne-ngroapără* / Și *să-ți aduni* apele tale,/ **Să ne mutăm în altă țară"**.

Lirică prin excelență, poezia lui Goga e plină de *eu* (*meu*), absent numai în 7 poezii din primul volum, printre acestea numărîndu-se *Noi*, *Oltul*, *De la noi*, creații care pot figura în orice antologie a poetului pătimirii noastre, caracterizîndu-se prin deschidere și luminozitate. Opuse acestora sînt poeziile în care *noi* lipsește ; viziunea sumbră este anunțată chiar din titlu : *De-o să mor*, *Zadarnic*, *Părăsit*, *Învins*, *Pribeag*, *Solus ero* etc.

Crezul poetic formulat în *Rugăciune*, reluat și amplificat în cele trei poezii următoare, constituie, ca orice poezie programatică, un punct foarte înalt, menit să-l mobilizeze pe autor, aducîndu-i aminte de misiunea asumată. Oscilațiile față de acest crez au constituit sursa sentimentului de neîmplinire care l-a chinuit mereu pe Goga ; „Și cum sub tîmpla mea fierbinte / O lume veche-mi reînvie, / Nu cîte-au fost îmi vin în minte, / Ci cîte-or fi putut să fie" (*Cîntă moartea*) este mărturia nostalgiei întregirii de sine, care l-a urmărit toată viața.

Liceul Pedagogic, Galați

* Textul integral al studiului, în „Collegium", I (1985), p. 125—129.

MOTIVUL LUI ORFEU ÎN INTERPRETAREA LUI ȘT. AUG. DOINAȘ

DE

EUGENIA și P. NISTORICĂ

Rezumat *

Caracterizat prin propensiunea pentru mitologicul și legendarul de sorginte antică, Doinaș, a abordat motivul lui Orfeu încă din etapa percepției extatice a unui univers platonizant, etapă în care evocă figura magului Orfeu („Orfica", 1947). În poemele următoare: „Orfeu", 1956; „Orfeu revenind din infern", 1969; „Sonete către Euridice", 1975, atenția poetului e absorbită de secvența extrem de dramatică a revenirii din infern și a pierderii definitive a Euridicei. În aceste poeme, locul magului e luat de cîntărețul Orfeu, pus să traverseze dilemele creatorului modern.

Unul din factorii care a impulsionat procesul de reluare a istoriei lui Orfeu este contactul cu poemul rilkean „Orfeu-Euridice-Hermes", comentat cu entuziasm de Doinaș într-unul din eseurile sale, ceea ce probează faptul că textul generează text, bineînțeles, de o pronunțată originalitate, în cazul în care autorul acestuia este un creator de talent, fapt relevat de semiotică.

Liceul Industrial C.U.G. — Iași

* Textul integral în „Collegium", I (1985), p. 117—124.

Scanned with OKEN Scanner

ION VINEA — OCHIUL ÎNTORS SPRE SINE

DE

MAGDA CIOPRAGA

Copleşind întreaga operă a lui Ion Vinea, sentimentul eşecului îşi găseşte o reprezentare neegalată în proza din *Paradisul suspinelor*. Aceeaşi mişcare involutivă prezidează aici traseul personajelor, conducînd în cele din urmă spre o izolare fără ieşire. De la întrebarea iniţială a autorului „jurnalului" — „Cine sînt eu şi cel fac aici ?" — pînă la privirea celui din urmă personaj spre golul obscur, totul marchează dezorientarea şi absenţa dialogului autentic. Retrase în ele însele, ca efect al neînţelegerii cu ceilalţi, personajele îşi cercetează propria identitate, dar rezultatul rămîne mereu dincoace de adevăr, în domeniul lunecos al aparenţelor : „Cine sînt eu ? Întrebarea cobora ca într-un puţ. Ciutura nu mai spărgea suprafaţa-oglindă, să se umple de ea (...)". Ferecată într-un prezent şi un spaţiu constrîngător, privirea fiecăruia e întoarsă spre sine, tăind posibilitatea comunicării. Ochii absenţi se ocolesc, amintind de chipuri enigmatice, zugrăvite în timpuri apuse : „Asemenea lunatecilor, oamenii din portret urmăreau un vis neclintit, care le sorbea cugetarea ca pe un şipot. Zadarnic încercam să mă interpun. Nu mă vedeau...". Aşa gîndeşte la început autorul „jurnalului", în faţa galeriei strămoşilor săi. Fiecare profil se defineşte aici prin felul *sui generis* de a privi claustrarea : iată deci un „Acvarium de priviri stătătoare, în care sunetele urcau lin ca mărgelele cu aer, lichide, spre nemişcarea suprafeţei. Asemenea apelor şi privirilor, sunetele iau forma vasului care le conţine". Dincolo de senzaţia imobilităţii externe, textul urmăreşte sistematic mişcarea spre interior a conştiinţelor. Unde găsim cheia aparentei succesiuni haotice a „crîmpeielor de imagini trăite" din *Paradisul suspinelor* ? Sîntem tentaţi să urmărim retragerea constantă a privirilor ; pe măsura desfăşurării temporale a episoadelor, descoperim regresiunea dinspre imaginea exterioară către sinele lăuntric. Perspectivele variază cinematografic, de la un personaj la altul, de la un timp la altul, încercînd să extragă din obscuritatea generală o certitudine intimă : „De amintiri smulse uitării mă agăţ, îmi lipesc faţa de ele ca orbeţii şi îmi spun că toate acestea mi s-au întîmplat mie...".

•

De la primele experienţe, unul din personajele centrale, Darie, se loveşte de imagini neprieteneşti. Ruptura care-l separă de fete, în general, e

constatată indirect, cînd băieţelul observă privirea celor două prietene mai mari îndreptată asupra sa: „...dezamăgirea fetelor se transformă, văzînd cu ochii, în dezgust". Suferinţa lui e crispată, iar „după se plînse, Darie cugetă...". La o altă vîrstă, peste cîtva timp, acelaşi personaj e confruntat cu o nouă prezenţă feminină, tînăra Lia, din corpul didactic al instituţiei conduse de mama lui Darie. Ca şi acesta din urmă, cei maturi — Axel, tatăl său şi Willy, colegul Liei — sînt sensibili la apelurile tăcute ale fetei, la „aşteptările pe care le trîmbiţau trupul, mersul şi vîrsta" ei. Prestigiul de romancier îi aduce tînărului profesor consacrarea, marcată de atenţia grădinii publice, unde „femeile şi-l arătau" admirativ. Triumful e însă total atunci cînd colega sa îl recunoaşte şi „privirile de făptură adînc impresionată ale Liei îl proclamă"... Cu timpul, înţelegerea devenea deplină, din moment ce „începuseră să se înţeleagă din priviri, să-şi vorbească aproape fără cuvinte...". În această situaţie, intervenţia lui Axel nu mai schimbă nimic, cu toate „lacrimile lui romantice" şterse abil, în prezenţa Liei, din „minunaţii săi ochi de strămoş". O scrisoare a lui Willy către Lia, interceptată de narator, e desfăcută, apoi pusă la loc fără a lăsa urme, conflictul continuînd să fie camuflat. Curînd însă, el se agravează, prin întemeiata acuzaţie de plagiat contra pretinsului romancier: în public, Axel întinde originalul vinovatului, care nu mai poate suporta privirile celorlalţi — „cu ochii aţintiţi la volum, păli (...) i-l smulse şi-l trînti la pămînt, şi-acoperi faţa cu mîinile şi fugi...". Ulterior, căinţa sa manifestă nu-l mai ajută cu nimic, căci „singură Lia nu-i dă nici o atenţie". Drama lui Darie, „martor tolerat" al rivalităţilor de pînă acum, creşte odată cu dispariţiile nocturne ale Liei. Inexperimentatul personaj nu se mai mulţumeşte cu simplele constatări, ci investighează pînditor şi vinovat: „Ochii lui nu mai privesc pe Axel şi pe Lia de-a dreptul. În ochi i s-ar putea ceti ceea ce ştie. Privirea lui îi urmăreşte pieziş...". Conştiinţa culpei se loveşte însă de dorinţa de a nu-şi îndepărta prezenţa tinerei femei. În existenţa lui Darie se produce separarea de universul de „măşti şi umbre" al jocurilor zgomotoase din copilărie; zbuciumul lasă loc unei compensaţii psihologice în privirea directă spre sine însuşi: „Apucătura de a trece printre oameni ca printre stafii ţine tocmai de atunci... Relaţiile cu creaţiunea lăuntrică îi fură mai lesnicioase decît cu cealaltă, care nu era decît o răsfrîngere: ceva, deci, mai depărtat şi mai mincinos"... Din clipa în care descoperă în ce consta trădarea, surprinzînd o scenă de dragoste între părinţii săi, Darie îi simte respiraţia trudnică, gîfîitoare; cîte un „cuvînt fosforescent" i se pare trecerea unui „sfînt peste gheena"... A doua zi, martorul îşi reia observaţiile piezişe, momentan orientate spre exterior: „Cum am să mă uit în ochii lor, plînse gîndul lui Darie"; însă „pe figura cercetată pe furiş a mumii nu descopere vreo urmă". Finalmente închis definitiv în sine, adolescentul se torturează cu „evantaiul de imagini scrîşnite", cu gelozia, care „în ocheanu-i viclean aţîţă ascuţişul ritmurilor lascive...". Martorul Darie nu sfîrşeşte deci ca observator inocent, căci după ce aruncă priviri oblice către exterior, el se apleacă vinovat spre sine. Înverşunarea lui intimă şi pînda din afară favorizează un joc al ambiguităţilor, căci fragmentul în cauză e încadrat de imagini ale somnului; de la visul trist al copilului neluat în seamă de femei, pînă la „halucinaţiile" şi geloziile din adolescenţă, acelaşi dedal de imagini al căror înţeles scapă. Adevărul nu e decît presimţit, incert, crepuscular: „O frunză traversează oglinda moartă. Ce semn să fie acesta?"

Scanned with OKEN Scanner

A doua grupare de imagini vizează — din perspectiva observatorului la pîndă — un bătrîn pension abandonat, cadru în care ofilita Lie revine aruncînd „priviri zădărnicite". Fostul elev al pensionului evocă mai întîi aspecte legate de diverse încăperi sau visează la „arătarea domniței" — fantomă a clădirii niciodată privită, totuși omniprezentă. Pînă și strania apariție a Liei ține parcă de o altă lume. „Ce vedenie pentru simțirea mea !" Urmează privirea în sine, spre interior, rememorarea profilului trecut ; mereu ciudat al femeii. Anacronică, absconsă, stîrnind uimirea prin îmbrăcămintea ei demodată, Lia fusese, de la început, incapabilă să întîmpine privirile școlarilor. Străină de rolul ce-i revenea, ea pare rătăcită : „Arunca o privire sub catedră. Cîteva clipe în urmă nu-și mai luă ochii de pe dulapul cu arhiva școlii". Pare departe, neinteresată de ambianță, căreia-i rezervă doar „o privire neîncrezătoare". În fața reacției hilariante a elevilor, însingurarea se adîncește : „își astupă urechile, își aținti ochii în tavan și rămase ca o stană"... Odată încheiată această scenă, Lia, care nu mai lucra cu elevii, e observată în continuare în neobosita ei explorare „pe la colțuri, răscolind din căutături vehiculele". Cea mai slabă speranță e însoțită, simultan, de o reacție sceptică — „în obraji și în ochi" flutură o clipă o flacără învederînd încredere dar și un surîs de îndoială. Decăderea consecutivă acestui comportament e greu observabilă din exterior, Lia preferînd izolarea ; „A fost văzută ieșind noaptea, în cămașă, în curte, vorbind cu umbre care dispăreau cînd se apropia cineva. Lia însăși se făcea nevăzută...". Ochiul ei, reticent la cele prezente, caută mai mult obiecte și chipuri trecute, închis într-o lume proprie, fără ieșire : „transfigura pe fiecare (...) în cel așteptat...". Ridicată de agenți, ea rămînea pasivă și tăcută. „Nu privea nicăieri". Mai tîrziu e surprinsă de narator în școala pustie, uitîndu-se, „cu o privire de statuie, în golul dinlăuntru". În final, revenit în prezent, povestitorul se retrage din cadru printre vestigii care-i adîncesc tristețea ; el e aidoma bazinului spart „cu o privire de venin pe fund" de la început, ori coșurilor cu fulgi și cioburilor de oglindă care reflectă, la sfîrșit, o lume apusă, lume în fragmente.

O dată cu conștiința curgerii universale, în alt fragment de jurnal, apare prima dragoste. Drept decor simbolic, Prahova revărsată, apoi tînăra Oprana. Rîul reflectă halucinant „priveliștea de pieire" generală : „Eram luat de înaintarea aceasta... Să privesc paralel cu rîul, în direcția lui, să-l văd cotropind fără scăpare cîmpul inundabil pe care privitorul ar căuta zadarnic un punct unde să-și statornicească un sens"... Ochiul observatorului în derivă rătăcește nestăpînit în oglinda nimicitoare, nemaisesizînd decît chipuri de la marginea realului. „Depărtările se înecau, haotic, în culori și umbre, — ca și cum pe oglinda-i fugară se războiau duhuri neîmpăcate...". La antipodul coșmarului, luminoasa imagine feminină deschide perspectiva unui dialog ; în cele din urmă „răvășirea nopții se stăvilește cu storuri de lămpi și lumina dinlăuntru se reazimă de părul și privirile femeii". Ca realitate palpabilă, tînăra însoțitoare reprezintă cea dintîi șansă a bucuriei de a trăi : „Descoperii cu dragoste, între plopii albi, pe Oprana". Așadar privirea directă nu e doar atributul copilăriei fără experiență, cum crezuse Darie, ci și privilegiul iubirii. Aidoma inocenței, dragostea, deși trecătoare, lasă în memorie o „imagină neuitată (...) ca un cîntec...".

În restul secvențelor, asistăm la o continuă sfîșiere a dialogului vizual, procedeu traducînd înstrăinarea personajelor. Semnificativ în acest sens e

tabloul dobrogean avînd în centru pe Lia și pe obositul Axel. Mereu tînără, în aceeași atitudine hieratică din fragmentele anterioare, tăcuta Lia rămîne o „stană de lumină". Înțelegerea păstrată un timp între cei doi e marcată de reticențe vinovate, care-i fac să evite — „ascunși ca niște păuni despodobiți" — privirile străine. Epuizarea progresivă a lui Axel duce la atitudinile paroxistice ale Liei, „veselă exagerat, pînă la lacrimi", la prietenii'e de o noapte, procurate de „domnul bătrîn". Conflictul se traduce acum în valuri mînioase de priviri oblice, niciodată reciproc-directe între Lia și Axel : bărbatul „se uită nemulțumit prin golful deșert", autumnal, ghicind supărarea femeii, care „îl va vedea venind singur la întors". Relațiile lor stranii se rezumă la o pîndă constantă, torturatul Axel sfîrșind precum neîncercatul Darie ca martor vinovat al suferinței, al arderii Liei, excedat totodată de propriu-i chin.

Ultima mărturie, sub forma unei scrisori, e cea a Liei. Enigmaticul personaj și tovarășul ei de viață nu se înțeleg. „Mă uitam la el, fără să-mi pot deschleșta gura. Cred că oricare altul ar fi cetit pe fața mea efortul de a răspunde și deznădejdea...". Limitată la lovituri și priviri fără noimă reciprocă, încleștarea se agravează prin mutenie : „Mă face vrăjitoare, fiindcă nu țip și nu plîng...". În realitate, cum remarcase povestitorul într-un fragment anterior, dincolo de bărbatul real Lia vede o veche dragoste absentă și îndură totul sub jocul aparențelor : „Pare frumos cînd mă urăește așa. Îl zăresc dincolo (...) pe celălalt...". Ajunsă la marginea puterilor, Lia fuge înnebunită, cu „ochii arși, roșii", prin peisajul de care se detașează brusc — „Arborii familiari îmi sînt străini și cerul, dintr-alte locuri". O dată cu apariția partenerului de viață, procesul transfigurării se repetă mereu, fără soluție : „La ivirea lui, din nou m-au izbit asemănările... El cel de acum, ce'ălalt... Eu... și trecutul nostru nedezlegat, plin de întuneric, trecut de oameni fără obîrșie". Existența tinerei femei e făcută din mișcări mecanice, ilogice, fără participarea personajului, fără legătură cu adevărul ferecat în sine : „mă mișc precis — mărturisește ea — dar în neștire, ca o lunatecă". Ca și în cazul altor personaje din „jurnal", bîntuite de „vedenii", ori sesizînd în peisajul exterior doar jocul unor „duhuri neîmpăcate", Lia caută pretutindeni o imagine absentă. Apropierea de profilul inițial al lui Darie este evidentă ; ca și acesta, Lia evoluează printre oameni ca printre fantome. Și obsedanta figură feminină — „stană" de enigme —, și observatorul apăsat de propriile descoperiri suferă și se închid în ei înșiși.

În final, amănuntele deznodămîntului rămîn în mister. Intervenția unui „prieten" al autorului, I.V., care aducea sporadice precizări în marginea „jurnalului", sfîrșește în ceață : „N-am găsit nimic care să (...) lumineze sau să încheie povestirea"... Singura certitudine rămîne textul „jurnalului", cît despre autorul acestuia, contemporanii, observatori stîngaci, nu-i remarcaseră existența umbroasă, fantomatică. Și nici dispariția fizică : „De n-ar fi aceste file galbene (...) m-aș îndoi de o existență (...) fără martori... Privirea lor ațintită în gol, cînd le vorbesc de cel absent, nu regăsește nici o imagină și apoi, un surîs forțat, o ridicase din umeri...". Doar solitarul lector-comentator poate stăpîni imaginea autorului : „Îl simt aproape. E parcă pe fila cealaltă... îl regăsesc. E poate numai în filigrană, și trebuie să scrutez această realitate la lumina lămpii, dar să fiu sigur cu adevărat"... Relativei absențe, din cotidian a autorului cu „viață (...) ocult organizată spre tăcere și evocare" îi răspunde prezența încifrată în pagini. De la siguranța privind destinul

omului, comentatorul „jurnalului" trece la supoziții legate de profilul scriitorului, ultima șansă rămînînd de partea privirii nemijlocite. Observațiile lui I.V. sesizează mai degrabă intuitiv o existență aparte, independentă de amănuntele „de pașaport", ținînd de cartea-jurnal: „Ghicesc încremenirea lui solitară, tovărășia cu Umbra și cuvîntul (...) Înțeleg de ce umbra lui palidă o șterge lumina"... Sensibil la nuanțe, comentatorul nu încetează să tindă spre claritate. Cît de dificil e însă accesul în enigmaticul „paradis al suspinelor" după care tînjise Darie! O dată pierdută inocența aeriană, „privirile care pipăiau sosirea diafană a cocorilor" cad în gol. Ultimele cuvinte ale lui I.V. exprimă o neistovită aspirație vizuală, dublată de nostalgii sonore: „Caut o stea ochilor, caut un clopot visului...".

Universitatea „Al. I. Cuza" — Iași
Facultatea de Filologie

Scanned with OKEN Scanner

SIMBOLICA ANALOGICĂ

DE

MAGDA URSACHE

Simbolica analogică (teoretizată de P. Cerna în *Lirica de idei* şi ilustrată de propria-i creaţie poetică) se bazează pe o intropatizare ambiguă. Dacă în *simbolica relevantă* autorul mergea pînă la capăt, adică pleda pentru topirea totală a ideii într-o imagine finală, unică şi generalizantă, expresie a sentimentului, poemele construite sub regimul *simbolicii analogice* pun în acelaşi plan de afectivitate reprezentările care au ca sursă „intuiţia imaginativă" (mediul obiectiv şi preexistent) şi cele izvorîte din „intuiţia intimă" (mediul subiectiv creat de poet prin conexiune şi resemantizare). Cele două „lumi" coexistă în cuprinsul uneia şi aceleiaşi compoziţii, poezia căpătînd un caracter elaborat şi savant. Puse faţă în faţă, tablourile devin termenii unei comparaţii, de unde şi denumirea de *simbolică analogică*. Simbolizarea n-ar fi posibilă dacă paralelismul ori „reactivitatea" (termen folosit de Cerna vorbind de simbolica analogică de tip reactiv), situaţiilor n-ar fi destinate să se reflecte ca într-o oglindă, să devină tautologice ca apoi să se substituie una pe alta. Simbolicul este intuit în jocul analogic dintre cei doi termeni ai comparaţiei. În simbolica relevantă sensul este manifest ; în cea analogică apare în chip latent.

Identificăm astfel una dintre tehnicile cele mai îndrăgite şi des practicate de poetul Cerna, nu totdeauna cu succes mulţumitor, şi anume înscrierea de tablouri analogice în cuprinsul uneia şi aceleiaşi compoziţii sau alăturarea de simboluri cosemantice : *floare/stea, poet de geniu/luceafăr, primăvară/speranţă,* ori reactive : *noapte/zi, bine/rău, Faust/Mefisto,* de unde şi unele reproşuri ce i s-au adus pe tema prolixităţii. Era vorba aici, de fapt, de un procedeu intropatetic, specific liricii de idei în general. În disertaţie (cap. *Ideea poetică*) P. Cerna înfăţişează două căi de elaborare a poeticului, dictate de „dispoziţiile fundamentale" ale autorului. Ambele pot fi identificate şi în creaţia proprie. Într-un caz ideea este preexistentă invenţiei propriu-zise şi fiinţează în adîncul eului creator ca stare dispoziţională incipientă. Poetul reprezentativ în această privinţă este Fr. Schiller care a dezvoltat, spre marea amărăciune a lui Goethe, principii kantiene. Nimic nu i se părea mai absurd

lui Maiorescu decît amestecul ideii în poezie şi în general în artă[1]. Şi P. Cerna era convins că poezia se naşte din sentiment. Dar la 1900 şcolile psihologice demonstrează simbioza stărilor afective cu cele intelective, pe treapta cea mai de jos a cunoaşterii, aşa că dihotomia dintre sentiment şi idee capătă altă interpretare. Totodată, estetica Einfühlungului a explicat tot pe temeiuri psihologice teza pătrunderii ideii în fiinţa poeziei, aducînd argumente şi în favoarea lui Schiller. Aici nu este nici o contradicţie cu teoria simbiozei incipiente a facultăţilor de cunoaştere, şi nici Maiorescu, care-şi transformase unele gînduri citindu-i pe Spencer şi Ribot, nici P. Cerna, care-l citea pe Croce în germană, nu se îndoiau de şansele poetizării (acum se spune intuitivizare) ideii. Nu a afirmat criticul de la „Junimea" încă din tinereţe că frumosul este „deplina pătrundere a ideii cu aparenţa sensibilă ?" [2]

Nimic mai simplu pentru creatorul liricii de idei (fie Schiller, fie Cerna) decît să elaboreze compoziţii în conformitate cu această definiţie hegeliană a frumosului, adică să provoace transgresarea ideii de la o formă abstractă la alta sensibilă. În această privinţă, cum arăta şi poetul român, se poate începe de la modul cel mai insolit cu putinţă : enunţul ideii, ca şi cum ne-am pregăti să urmărim o demonstraţie oarecare. În *Ce e amorul ?* Eminescu începe cu o întrebare ce se vrea ştiinţifică şi continuă cu o definiţie aparent abstractă ; („Ce e amorul ? E un lung / prilej pentru durere") ; în *La steaua* introduce judecăţi abstracte : „Pînă la un oarecare punct, această definiţie poetică poate fi redusă la schema celei ştiinţifice, zice autorul disertaţiei. Întrebarea include reprezentarea care urmează a fi definită. Durerea poate fi considerată ca *genus proximum*, în timp ce *differentia specifica* este exprimată oarecum prin epitetul „lung" şi prin ultimile două versuri" [3]. Iată demonstrat principiul hegelian al compoziţiei care are ca scop „învălirea" ideii : o parte introductivă şi abstractă (teza), urmată de o suită de tablouri poetizante (antiteza), compoziţia încheindu-se cu o secvenţă concluzivă, simbolizantă.

Această schemă poate fi identificată, de pildă, în *Dura lex*, o poezie filozofică şi demonstrativă, de inspiraţie nietzscheniană. Introducerea, ca teză, este amplă, incluzînd şi forme ale reprezentărilor ce urmează a fi dezvoltate în partea a doua, analitică, destinată sensibilizării ideii. În *Dura lex* se ia drept adevăr sigur că natura se comportă ca un artist suprem care creează exemplare umane, capabile să supravieţuiască, să biruie în orice împrejurare. Uneori, însă, natura ratează, punînd în circulaţie tipuri nerealizate suficient, tocmai de aceea destinate să fie înfrînte. Dacă P. Cerna şi-ar comenta propria compoziţie, în raport cu *Lirica de idei*, ar fi îndreptăţit să spună că prima parte a izvorît din „intuiţia obiectivă", ca inspirată de lecturi filozofice. În schimb, partea a doua îşi are sursa în „intuiţia subiectivă", ca expresie a experienţei strict individuale. El inventează forme sensibile (o zeiţă a milei, şiruri de robi şi de temerari, imagini dezolante), pentru a con-

[1] Titu Maiorescu, *O cercetare critică asupra poeziei române din 1867*, în *Opere*, I, Ediţie, note, variante şi indice de Georgeta Rădulescu-Dulgheru şi Domnica Filimon. Studiu introductiv de Eugen Todoran, (seria „Scriitori români"), Bucureşti, Editura Minerva, 1978, p. 29—30.

[2] Titu Maiorescu, *Vechea tragedie franceză şi muzica lui Wagner*, în vol. *Scrieri din tinereţe* (1858—1862), Ediţie îngrijită, prefaţă şi note de Simion Ghiţă, Editura Dacia, Cluj, 1981, p. 310.

[3] P. Cerna, *Lirica de idei*, traducere şi cuvînt înainte de Marin Găiseanu, Bucureşti, Editura Univers, 1974, p. 55.

verti ideea în poezie. Căci „Abstractul este schematic şi mort. El nu are viaţă, ci numai prin arta poetului poate să fie făcut viu şi individualizat. Şi acest lucru poate fi atins pe diferite căi, dar mai ales prin două : sau prin concretizarea ideii, cum este cazul, de pildă, la Goethe, în *Metamorfoză a plantelor* şi la Vigny în *La bouteille à la mer* ; sau încă prin scufundarea lui într-o trăire personală a poetului“ [4]. Pentru că datoria poetului este să „ia o atitudine lirică faţă de ideea sa“ [5].

Aşa se petrec lucrurile şi în *Dura lex*. Numai că P. Cerna s-a înşelat de data aceasta. Liricizarea nu este totdeauna suficientă şi nu se produce oricînd. El a avut imprudenţa să opună violenţei un sentiment minor, mila. Acest fapt a produs în compoziţie dispersie şi nu direcţionare simbolizantă, cum s-ar fi dorit, în spiritul liricii de idei şi al intropatiei. De aceea *Dura lex* nu a fost niciodată receptată favorabil. Poezia reprezintă un exemplu ratat de creaţie simbolică analogică de tip „reactiv“. Dacă ar fi opus violenţei ideea sensibilizată de sacrificiu suprem al temerarilor, în spirit prometeic, poemul ar fi devenit o odă a eroismului, cum a întîlnit Cerna în paginile unora dintre poeţii săi adoraţi ca Shelley ori Goethe. El însuşi s-a aflat la înălţimea unei ideale sensibilizări poetice, în *Isus*, unde ideea creştină a milei, devenind în mod paradoxal activă prin sacrificiul lui Hristos, se transformă în veritabilă poezie.

Şi *În peşteră* dă impresia, în primele trei strofe, de prelecţiune ştiinţifică. Şi de data aceasta unele elemente imagistice sînt prefigurate ; lacrimi în loc de picături de apă. Dar oricine are noţiuni vagi de geologie înţelege că poetul are în vedere fenomenul de formare a stalactitelor şi stalagmitelor. Pînă aici schema este perfect aplicată. Dar începînd cu versurile : „Tot astfel lacrimile nesecate / În suflete ne-au picurat“, poetul introduce elementul analogic necesar în lirica de idei, care vine din intuiţia intimă. El reuşeşte aici, spre deosebire de *Dura lex*, să-şi asocieze ideea, sensibilizînd-o. De aceea şi partea concluzivă simbolizantă pare convingătoare, în spiritul logicii poetice („Din suferinţi abia-ndurate / Ne-am făurit armuri de fier“), iar critica literară n-a catalogat *În peşteră* printre compoziţiile prolixe şi didactice.

În acelaşi sens poate fi privită şi *Legenda unei stînci* cu condiţia să fie judecată în ansamblu. Secvenţa întîi, luată vers cu vers, poate impresiona neplăcut datorită unor simboluri confuze, ceea ce se întîmplă destul de frecvent la Cerna : *aripi negre ce bat apele, fericirea — soră a durerii, vîntul jelii* etc. Simbolizări forţate a întîlnit poetul român şi la unii dintre mentorii săi: Shelley, Leopardi, Schiller, nu şi la Eminescu. Analogia în *Legenda unei stînci* este de tip „reactiv“. În *Lirica de idei* această simbolică este ilustrată cu un pasaj din *Faust* unde protagoniştii sînt puşi să contemple un colţ de natură, fiecare manifestîndu-se după stările lor afective contrastante. Lectorul este lăsat să decidă în favoarea lui Faust. Cu alte cuvinte, unul dintre termenii simbolicii analogice, după ce s-a lăsat stors de sens în mişcarea dinamică a compoziţiei, trece în umbră, pentru a permite individualizarea celuilalt, selectat de poet, şi totodată pentru a favoriza fenomenul de simbolizare, în absenţa căruia nu poate fi concepută estetica Einfühlungu-ului.

Unul dintre termenii simbolicii analogice din *Legenda unei stînci* este marea etern agitată, cu abisuri şi valuri uriaşe aducătoare de moarte. I se

[4] *Lucr. cit.*, p. 47.
[5] *Lucr. cit.*, p. 36.

Scanned with OKEN Scanner

opuri cerul înstelat (Cerna zice văzduhul) şi „firea“ (iarăşi un termen cam confuz, dar la modă), echivalînd semantic cu *iubire, cîntec, stele*, simboluri ce pot fi întîlnite în mai toate poeziile autorului *Liricii de idei*. Ca în textele cultice : în momentul în care au fost înscrise toate semnele predestinate unui limbaj secret, taina înţelesului se dezleagă de la sine ; de asemenea, şi în *Legenda unei stînci :* cele trei simboluri (*iubire, cîntec, stele*) invocate în partea concluzivă sînt producătoare de minuni în geografia spirituală, ca şi în cea cosmică. Poezia se încheie cu un happy-end fantezist, demn de imaginaţia obsedată de feerii cosmice a nefericitului ftizic ce s-a numit Cerna.

Se pare că am identificat un *patern* după care autorul *Liricii de idei* îşi modulează o categorie de compoziţii din seria simbolicii analogice. Lucrurile sînt adevărate numai în parte pentru că „paternul“ este ceva mai complicat. Discipolul lui Volkelt este de părere că poetul poate porni şi de la intuiţia intimă, urmînd ca ideea să fie recuperată pe parcursul dezvoltării compoziţiei. Nu are loc decît inversarea „paternului“. Aşa cum ideea poate să şocheze în partea introductivă a compoziţiei, prin natura ei nepoetică (şi trebuie să ne imaginăm că acest lucru era resimţit mult mai puternic şi neplăcut de cititorul de la 1900), şi explozia sentimentală derutează, pentru moment, datorită incoerenţei logice. P. Cerna ilustrează acest tip de compoziţie cu poezia *Către pace*, foarte controversată, nu fără motiv : „O, zee ! / Nu-i printre noi un suflet, să nu poarte / Dorinţa pămîntescului tău rai. / Spre tine-ntindem dreapta, toţi, dar, vai ! Trecutul plin de lacrimi ne desparte“. Aceste versuri nu spun nimic. Lectorul trebuie să parcurgă întreaga poezie pentru a înţelege că prin „O, zee !“ este invocată o imaginară zeiţă a păcii. Ea nu se întruchipează niciodată în imagini, cum ne-am fi aşteptat, pentru că autorul încearcă să „explice“ o idee intrusă deja în fragmentul amintit, în manieră tot retorică : „dar, vai !“ Versul ce urmează este de-a dreptul prozaic şi confuz : „Trecutul plin de lacrimi ne desparte“. Cu acest vers se poate introduce orice temă : erotică, peisagistică, filozofică. P. Cerna s-a oprit la una istorică pentru a explica starea de depresiune deja comunicată : „Tot fulgeră de dincolo de moarte, / Însîngerata spadă-a lui Mihai... / Iar la lumina ei, cetim deodată / Şi slova şi durerea noastră toată ; / Măreţ, fulgerător, dar fără ură, / Veni — şi s-au plecat supuşi Carpaţii, / Ş-o clipă, după un mileniu, fraţii / Viu mîinile şi-ntind : se cunoscură...“.

Este unul dintre pasajele patriotice cu care se mîndrea Cerna, dorind, în taină, să se măsoare cu Eminescu. Evocarea lui Mihai putea constitui singură subiect de poezie, ca şi Ştefan din *Doina*. P. Cerna o subordonează unor planuri poetice ambiţioase, peste puterile sale. Textul devine din ce în ce mai discursiv şi dominat de simboluri forţate pentru că poetul nu ştie cum să introducă ideea în compoziţie. Ca şi cum acest lucru n-ar fi fost de ajuns, P. Cerna foloseşte repetiţii pe un spaţiu foarte restrîns („viu mîinile şi-ntind...“, „Dar mîinile ce s-au atins odată“, apoi : „El a căzut răpus...“, „El a căzut dar visul...“) şi simboluri, în stilul lui caracteristic : „El a căzut răpus de-a nopţii gloată“, „Din groapa-i tăinuită creşte-o floare“. Nu-i limpede ce înţelegea poetul prin „a nopţii gloată“, dar nici prin floarea ce creşte (ca în *Floare de genune* sau în *Pîrîul şi floarea*, motivul îl preocupă intens) pe mormîntul marelui erou. Se pare că ar simboliza visul neîmplinit al voievodului şi al românilor, ceea ce merită atenţie. Dar iată cum apare întrupat în poezie acest ideal : „Mereu se-nalţă floarea-nlăcrămată / Şi-a ei mireasmă umple ţara toată... / Ia-ţi zborul înapoi ! În fiecare, / Trecutul plin de răni

e încă viu : /Domnește-n toți un duh de răzbunare, — / Vii prea de timpuriu : / De-ar amuți în mîna noastră durda, / Ce-ar zice sfînta umbră de la Turda, / Al neamului străjer ? / Ce-ar glăsui strămoșii din morminte, / Cînd am uita dorințele lor sfinte ? / Ia-ți zborul către cer". Pe de o parte floarea reprezintă un mesager al strămoșilor căzuți în bătălie, pe de alta simbolul este infirmat prin acel dublu (repetiții se află la tot pasul), „ia-ți zborul". Și nu numai atît : „Iar cînd vom vindeca străvechea rană, / Cînd visurile fi-vor întrupate, / Iar nedreptăți de veacuri, răzbunate — / Noi cei dintîi din lumea pămînteană / Cu flori te-om aștepta, / Cu doine vom chema cereasca mană : / O, zee ! Vie-mpărăția ta, / Să ne păzești a „neamului icoană !" *Și zeea* și *floarea* se grăbesc să iasă la iveală, fără a fi deloc nevoie de ambele simboluri.

În partea a doua *zeea* este din nou invocată, dar din rațiuni sociale. În formule coșbuciene sînt schițate inegalitățile sociale pe portativul suferinței și al sclaviei. Și aici apar nelipsitele flori, de data aceasta ale „durerii". Ideea lui Cerna, total diferit de Goga din poeziile cu tematica suferinței, ar fi că mulțimea nu s-ar revolta niciodată și chiar că ar ierta toate umilințele și mișeliile dacă i s-ar arăta puțină milă. Sentiment, cum am văzut, fără șansă în poezia patriotică ori socială (de exemplu, trecutul nostru ni-l evocă solia lui Mihai : „Măreț, fulgerător, dar fără ură"), nici măcar în cea erotică. Nici un miracol de pe pămînt sau din cer, după Cerna, nu egalează gestul plin de milă al asupritorului ce se apleacă asupra victimei sale cu înțelegere : „Căci nici eterna viață ce ne-o șoptește-altarul, / Nici sorii ce descopăr un colț din univers, / Nimic nu prețuiește cît un fior de milă — / Cît clipa sfîntă-n care o mînă de argilă / A mîngîiat o rană și-o lacrimă a șters...".

Poezia era considerată, în prima perioadă a proletcultismului, bun exemplu de tema revoltei sociale. După consumarea părții a doua se repetă farsa din prima : misterioasa zeitate este invocată, moralizată, apoi invitată scurt și fără menajamente să se întoarcă de unde a venit. Poetul are impresia că și-a făcut datoria. Că, repetînd la altitudine mai înaltă ori mai joasă, sentențios ori patetic cuvinte ce-i par alese : *floare, zee, fulger, noapte, călău, frate,* rînduite în poziții prozodice bine gîndite, a armonizat sentimentul cu ideea. (În *Lirica de idei* are un capitol *Idee și sentiment*). Pentru că poezia *Către pace* începe sub regimul sentimentului, s-a gîndit probabil ca sfîrșitul (obișnuita parte concluzivă în lirica filozofică), să aparțină ideii. Într-adevăr : „Ce este o durere și-o lacrămă ce-nsamnă / Cînd tînăra nădejde la luptă te îndeamnă ? / Și ce-i să cazi, cînd viața n-o pierdem în zadar, / Cînd trupurile noastre sunt pietre de altar, / Cînd fiecare știm / Că făurim o lume ce-o vor primi ca dar / Acei ce nu sînt încă și totuși îi iubim".

Către pace este „triadică" sub aspectul compoziției, dar ultima parte, deși destinată rolului de „sinteză", nu are nici o legătură cu primele, pe care ar trebui să le desăvîrșească în sensul liricizării. Ideea a fost negată de două ori ca fiind neîmplinită, dar nu și-a găsit întruchiparea superioară, cum cerea tehnica Einfühlung-ului exersată de autor. Poetul eșuează într-un retorism fără adresă, vorbind de „sacrificiu", „eroism", „pietre de hotar", în stilul poemelor agitatorice, dizolvate în pacifism. Iată de ce presa proletcultistă a crezut că deficiențele din *Către pace* se datorează „confuzionismului burghez", formulă epitetică la modă, destinată să pună la punct, dur și categoric, scrisul de altădată. În realitate „confuzionismul" este de invenție și nu „de clasă".

Scanned with OKEN Scanner

Am analizat cea mai bună poezie a lui P. Cerna : *Isus* (în cap. *Simbolica relevantă*) și cea mai slabă (după părerea noastră : *Către pace* în capitolul de față consacrat *Simbolicii analogice*), pentru a convinge de eroarea de selecție din anii 1955, cînd nu au funcționat criterii valorice. Am făcut-o și pentru că ultima lasă să se întrevadă unele intenții în planul invenției liricii de idei. „Adevăratul poet", ca să apelăm la o expresie folosită de însuși autorul disertației din 1913, nu-și lasă descoperite tehnicile de creație. O știm de la Kant : artistul nu se conduce după legi și nu-și poate explica propria creație ; în schimb o face cu maximă convingere omul de știință în momentul în care se referă la propria creație. Aici se află și deosebirea între *Isus* și *Către pace*. Prima aparține „adevăratului poet". Dacă au existat „invenții" ținînd de judecata rece maioresciană, ele s-au dizolvat prin intuitivizare, în așa fel încît cititorul ia cunoștință de partea sensibilizată a realității poetice. În schimb, *Către pace* este o pierdere pentru poezie, dar un cîștig, în măsura în care înlesnește apropierea de esența intropatiei.

GENERAREA IMAGINII POETICE ÎN *DINCOLO DE ACESTE RUINI* DE CONSTANTIN NISIPEANU

DE

MARIANA CERNICOVA-BUCA

Începutul secolului XX se manifestă pe plan artistic ca o perioadă de mari frămîntări şi căutări de noi modalităţi de expresie. Schimbările aduse de noua epocă, noua conştiinţă estetico-artistică coroborată cu posibilităţile deschise de ineditele mijloace de reprezentare s-au răsfrînt şi asupra elementului esenţial al poeziei de avangardă : sistemul imagistic. Sistemul imagistic creativ — căruia i se circumscrie şi poezia supusă analizei — propune o imagine constituită din elementele lumii reale ordonate de-a lungul „liniilor de forţă" ale „lumii naturale" [1], care ar putea fi definită prin prisma unui alt suprarealist, André Breton, ca fuziune a realităţii interioare cu cea exterioară „pe calea devenirii comune" [2]. Lumea reală devine deci — pentru poeţii de această orientare — doar impulsul către creaţie, către imagini în care accentul cade pe forţa emoţională a cuvîntului.

Noutatea, insolitul imaginii poetice avangardiste în toate ipostazele ei se datorează, după cum remarca I. Tînianov [3], unor factori specifici introduşi în sistemul de generare a imaginii :

1) caracterizarea principial nouă a obiectului ;
2) schimbarea relaţiilor dintre obiecte ;
3) crearea iluziei de mişcare prin opoziţia *static-dinamic* ;
4) încetinirea sau accelerarea ritmului de desfăşurare a poeziei către imaginea finală.

Caracterizarea inedită a obiectului se face, în primul rînd, prin folosirea figurilor de stil cu intenţia de a submina termenul determinat. Încălcarea logicii lumii reale şi intruziunile în zonele oprite ale psihicului sînt pertinent realizate în poezia lui C. Nisipeanu (v. Anexa III). *Dincolo de aceste ruini* se constituie din cumularea unor tensiuni între determinant şi determinat : noaptea *înfloreşte pe deget*, luna *cu aripi*, asfinţitul *izbeşte peste obraz* etc.

---

[1] Philipe van Tieghem, *Marile doctrine literare în Franţa*, Bucureşti, Univers, 1972, p. 296.

[2] *Ibidem*, p. 297.

[3] V. G. Király, A. Kovacs (editori), *Poetika. Trudî russkik i sovetskih poeticeskih şkol*, Budapest, Tankönyvkiadö, 1982.

În încercarea lor de a fixa atenţia cititorului asupra imaginii, poeţii avangardei au iniţiat dizolvarea elementelor formale recunoscute ca repere tradiţionale ale poeziei.

De la primul vers sîntem proiectaţi într-un timp nocturn şi într-un spaţiu simbolic. Structura cronotopică a imaginii ia fiinţă prin variaţiile ce ţin de asocierea dintre cîmpurile semantice ale diferitelor cuvinte ce reprezintă „puncte tari" ale poeziei. Seriile asociative în baza cărora devine posibilă generarea de imagini afectează următoarele registre (v. Anexa I):

1) scenariul nocturn ;
2) elementele naturii ;
3) părţile corpului uman sau animal ;
4) metalele ;
5) acţiunea organizată în sfera semantică a deschiderii, a evadării.

Mişcarea în text se petrece dinăuntru în afară — la nivelul particular al visului — şi este torsionată, „încolăcită" la nivelul general al cadrului natural (v. Anexa II).

Astfel, Nisipeanu creează la nivel semantic o imagine aparent discontinuă. Ea corespunde însă vieţii psihicului şi, la o analiză atentă, coeziunea elementelor ei este asigurată de logica specifică a vieţii interioare.

Poetul operează la nivelul general al textului, folosind tehnica cinematografică a schimbării focalizării şi a alternării planurilor general şi particular. Nisipeanu distinge clar elementele „transrealităţii" dar nu insistă asupra caracterizării sau descrierii lor, reţinînd doar trăsăturile cele mai pertinente. Apoi se depărtează cîştigînd o perspectivă mai largă după ce a inspectat această lume stranie, irezistibilă. Călătoria în lumea visului se termină odată cu poezia. Contrastele acestei lumi sînt lăsate să transpară la nivel semantic prin procedee semantice care evită uniformitatea şi creează o reţea complexă de contradicţii. Opoziţiile sînt realizate prin :

a) construcţii identice, dar cu elemente în relaţie antonimică : palme *de scamă* — măşti *de plumb ;*

b) construcţii cu încărcătură semantică aflată în contrast : oraş *de umbre* — pasăre luminoasă.

c) seme contraste, realizînd o opoziţie parţială : *oraş — insulă.*

Sufletul nu reuşeşte în evadarea dorită. Părăsind *oraşul de umbre* şi călărind *prin iarba nopţii* (deci părăsind oraşul artificial în favoarea naturii) el nu ajunge la insula ideală.

Poemul în sine se extinde pe nivelul dublu al dezvoltării lumii naturale (de la arbore şi frunză la pădure) şi a celei vizate ca o particularizare a celei dintîi (v. Anexa III). Cadrele disting nivelul general al poemului, natura, ca *localizare* a mişcării lirice. Elementele primului cadru sugerează deschiderea, pe cînd în cel de-al doilea cadru poemul se închide, revine în sine. *Braţul* conţine *degetul*, *pădurea* include *arborii*, iar *înflorirea* este contrabalansată de mişcarea de *încolăcire* a reptilei.

Prezentul — dominant în text, se constituie ca o a patra dimensiune a spaţiului creînd o fuziune spaţio-temporală, un raport specific între spaţiotimpul interior şi extensiunea lui înspre realitate. Zbaterea între realul persoanei a III-a şi dorinţa de acţiune, virtualitatea evadării pregătită de un trecut ce prefigurează viitorul posibil are ca scop vizualitatea „realului", ce ia naştere sub ochii cititorului simultan cu desfăşurarea poeziei. Subiectivul şi obiectivul se identifică printr-un subtil proces de subiectivizare a textului.

Nisipeanu porneşte de la planul „obiectiv" (chiar dacă e fantastic) pentru ca în finalul strofei I să introducă adjectivul posesiv *meu*. În strofa de „echilibru" a poeziei, unde de fapt are loc mişcarea de idei, obiectivul acţionează asupra subiectului inert, pasiv (*mă* izbeşte). Reacţia (*mi-am lipit aripi să pot zbura*) se amplifică în ultima strofă prin cumularea unor subiectivităţi (*fugărim*), poetul revenind apoi la persoana I. Deci, între *somnul meu* şi *sufletul meu* se petrece acea fuziune între realitate şi vis pe care Breton o dorea ca realitate absolută, ca suprarealitate[4]. Suprarealitatea devine astfel atît de reală, atît de specifică, încît ambiguitatea apartenenţei elementelor ei la obiectiv sau subiectiv se permanentizează.

Textul este dominat de un puternic cîmp metaforic în care procesul este activ şi intens, circulînd de la un element la altul şi menţinîndu-le în interacţiune. *Dincolo de aceste ruini* se constituie, astfel, ca text al unei stări poetice, cu mesajul codificat în ambiguitatea titlului (dincolo de aceste ruini — insula, dincolo de aceste ruini — eternitatea etc.) şi în constanta dorinţă de ieşire din sine a eului care se proiectează într-o realitate dorită şi asimilată. Trecerea mesajului poetic de la idee la imaginea în sine activează cîmpul metaforic de funcţionare a limbii ducînd la asociaţii insolite şi la o mare prospeţime a expresiei.

ANEXA I.

1. *Scenariul nocturn* preluat din registrul romantic :
asfinţit — noaptea — luna — somnul — ruine — fantome
↓
oraş de umbre
↓
costrast cu insula.

2. *Elementele naturii*
a) vegetale : — frunză — arbore — pădure — iarbă
b) animale : panteră, reptilă.

3. *Părţile corpului uman sau animal*, în care se ilustrează principiul caracterizării inedite a obiectului :
deget — palme —— braţ
(ale asfinţitului) (al pădurii)
gît —— obraz — aripi
(al panterei) (ale lunii) (ale eului liric).

4. *Metale* folosite pentru :
a) calităţi cromatice : panteră de argint
flacără de aramă.
b) contrastul în greutatea plumbului (măştilor) faţă de scama (atribut al palmelor asfinţitului)

5. *Acţiune* organizată pe baza ideii de ieşire, evadare : înfloreşte, izbucneşte, se desprind, să pot zbura, fugărim, aleargă — unele din aceste verbe fiind motivate printr-o cauză explicită fantomele se desprind datorită asfinţitului care le eliberează din obrazul eului liric (sau poate din palmele de secamă) ; pot zbura pentru că mi-am lipit aripi.

[4] Philipe van Tieghem, *op. cit.*, p. 298

ANEXA II.

înfloreşte —→

izbucneşte —→
(peste) —→

se desprind —→
să pot zbura (peste) —→
(spre) —→

(dincolo) —→
aleargă (prin) —→
Trece —→

Constantin Nisipeanu

Anexa III.

Dincolo de aceste ruini

Noaptea înfloreşte pe deget ca un arbore
Pe care luna se aşează cu aripile ostenite
Dintr-o frunză izbucneşte o panteră de argint
Cu gîtul întins peste somnul meu

Asfinţitul mă izbeşte peste obraz cu palme de scamă
Din care se desprind fantome cu măşti de plumb
Mi-am lipit aripi ca să pot zbura peste oraşul de umbre
Spre insula unde glasul va deveni o pasăre luminoasă

Dincolo de aceste ruini — fugărim de marea nelinişte —
Sufletul meu aleargă prin iarba nopţii călare
Iar toamna trece cu flacăra de aramă
Încolăcită reptilă pe braţul pădurii.

Şcoala nr. 137 — Bucureşti

Scanned with OKEN Scanner

VIAȚA CA O PRADĂ — STRUCTURĂ ȘI SEMNIFICAȚIE

DE

LIVIA COTORCEA

Parcă pentru a confirma o constatare a lui Proust, pe care îl prețuia atît — „poetul rămîne nemișcat în fața oricărui lucru ce nu merită atenția omului cu greutate“ [1] — Marin Preda publică în 1977 *Viața ca o pradă*. La apariția ei, cartea nu pare să fi solicitat atenția criticii în măsura în care o făcuseră *Moromeții* sau *Imposibila întoarcere*. Raportată cînd la memorialistică, cînd la eseistică, sau la amîndouă deopotrivă, *Viața ca o pradă* a putut spune mult comentatorilor despre viața și gîndirea scriitorului, dar mai puțin despre o mare izbîndă în întreprinderile creației. Și se pare că spre acest înțeles ne îndeamnă Marin Preda atunci cînd își începe cartea cu refuzul declarat al povestirii de amintiri: „dar eu nu vreau să povestesc aici „amintiri“, ci doar lucruri pe care le *contemplu* (s.n.) și azi cu un sentiment de neliniște că s-ar fi putut totuși să nu aibă loc, și nici *lumina care le însoțește azi în amintire* (s.n.) să nu fi existat“ (p. 8). Eugen Simion care a consacrat spațiul cel mai întins analizei volumului *Viața ca o pradă* a încercat să-i definească și genul. Înaintînd prudent pe un teren pe care-l simte nefamiliar, criticul ne va vorbi despre ceea ce nu i se pare a fi această carte: „nu este propriu-zis o carte de memorii, nu este nici un roman de formație“ [2]. Atent la modelele franceze, el va considera *Viața ca o pradă* „o prelungire a literaturii în conștiința individuală și a tipologiei livrești în viață“ [3], aserțiune ce contrazice convingerea lui Marin Preda, exprimată nu o dată, că „viața și firea sînt mai spectaculoase decît opera“ [4]. În fața acestui „spectaculos“ al vieții și firii, autorul *Moromeților* trăiește un sentiment de uimire și jubilație atît de intens, încît dubla și chiar tripla lui răsfrîngere în creație nu-l poate diminua. Aceleași lucruri par a rămîne nemișcate pe ecranul conștiinței lui, nutrind deopotrivă romane, confesiuni literare, memorii, scrieri publicistice și dezvăluind funcționalități din cele mai diverse.

Privite prin această prismă, *Moromeții*, *Marele singuratic*, *Delirul*, *Imposibila întoarcere*, *Viața ca o pradă* ni se relevă ca fațete multiple ale ace-

---

[1] Marcel Proust, *Poezia sau legile misterioase*. În *Eseuri*, București, 1981, p. 113.

[2] Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, I, 1978; Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, I, 1980.

[3] Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, I, 1978; Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*.

[4] Marin Preda, *Imposibila întoarcere*, *București*, *1971*, p. 59.

luiaşi real şi ale aceluiaşi sens. Faţete care atestă la Marin Preda excelenţa acelei imaginaţii autentice pe care Baudelaire o definea ca putere de combinare întru rigoarea şi echilibrul formei. Aflată la capătul seriei, *Viaţa ca o pradă* ar fi putut mărturisi oboseala atenţiei exersate pe acelaşi material. În fapt ea ne pune în faţă o nouă formă de roman. Această formă de roman, gîndită şi teoretizată de Mircea Eliade, este menită a prospecta „lupta unui om viu cu propriile gînduri sau viaţa unui om între cărţi şi vise", după expresia marelui gînditor, sau „aventura conştiinţei" după Marin Preda. Realizînd-o cu o desăvîrşire pe care tot Mircea Eliade ne lăsa s-o întrezărim atunci cînd, într-un interviu acordat revistei „România literară" la sfîrşitul anului '84, includea cartea de care ne ocupăm printre realizările certe ale romancierului, Marin Preda deschide un nou capitol în evoluţia romanului românesc.

Cu *Viaţa ca o pradă* Marin Preda aşează romanul, cu tot cu mijloacele sale, în subordinea unei realităţi care e mai mult decît literatură. Romanul ia aspectul unei curajoase deconspirări a tehnicii literare, autorul supunînd discuţiei substructura imaginilor sale romaneşti de pînă atunci, osatura lor şi ordinea lor originară. Pentru aceasta el va căuta un ton nou şi un stil care „să poată fi oricînd sacrificat în favoarea marilor sensuri" [5]. În funcţie de tonul pe care simte a-l fi găsit în partea de *Confesiuni* din *Imposibila întoarcere* şi pe care intenţionează să-l folosească într-o construcţie romanească, Marin Preda îşi modifică nu numai tehnica şi mijloacele de exprimare, dar şi punctul de observaţie.

Revenind la citatul de mai sus din *Viaţa ca o pradă*, constatăm că începutul romanului fixează perspectiva „contemplării" unor întîmplări din aventura conştiinţei. Este de fapt bătaia neslăbită a gîndului care instituie starea de aşezare în cumpăt ce va înlocui extensia evenimentului-personaj cu intensitatea unei disciplinate rămîneri într-un punct care-l confruntă pe scriitor cu datele esenţiale ale vocaţiei sale şi, prin aceasta, cu ontologia fiinţei. Luarea în stăpînire a noii perspective retrimite lumea pe care a creat-o scriitorul (*Morometii*, I, II, *Imposibila întoarcere*) dincolo de propriile ei limite spre momentele realului în faţa cărora el a trăit cîndva starea de creaţie. Integrate luminii, acelei lumini speciale, a „veşnicei amiezi", prin care au fost simţite odată ca prezenţă transparentă a sensului, fragmentele de viaţă inserate textului *Viaţa ca o pradă* devin nu un semn al faptului că „viaţa începe să imite literatura" [6], cum consideră Eugen Simion, ci expresia aşteptării active a unei dezvăluiri de a doua natură: într-o viaţă de artist, par ele să spună, prin reluare, totul se înlănţuie conform implacabilei logici a evoluţiei interioare, conform logicii *vocaţiei*. Tehnica construirii acestui sens va fi, după expresia lui Radu Petrescu, „cufundarea într-o fîntînă" [7], tehnică susţinută de sentimentul autorului-narator că, fiind sub puterea unor legi miraculoase, dinspre fiinţa lui pleacă spre toate lucrurile una şi aceeaşi viaţă. Această tehnică va structura nu un roman de observaţie, ci o operă de construcţie intelectuală în care fiecare gest, acţiune sau gînd nu devin

[5] *Ibid.*, p. 31.
[6] Eugen Simion, *op. cit.*, p. 461.
[7] Radu Petrescu, *Marin Preda după 1970*. În *Timpul n-a mai avut răbdare*, Bucureşti, 1981, p. 347.

Scanned with OKEN Scanner

decît moduri de a semnifica legea misterioasă a creației, de a vizualiza procesul ce se desfășoară în intimitatea spirituală a creatorului.

O privire de ansamblu impune constatarea că *Viața ca o pradă* este și o nouă etapă de construcție a textului. Interviurile pe care Marin Preda le-a acordat înainte sau după apariția acestei cărți, *Confesiunile* din ultima parte a *Imposibilei întoarceri*, gîndurile sale în legătură cu destinul romanului, toate atestă preocuparea constantă pentru o nouă formă de text pe care o vede generată de „tema povestitorului", sau de „ton" în care întrezărește „marile promisiuni epice ale unui roman" [8]. Odată găsite „tema povestitorului" și tonul, în cele patruzeci de pagini din *Imposibila întoarcere*, autorul își va pune chestiunea construirii textului artistic care să imite ne-artisticul, crearea unei structuri romanești care să fie receptată ca absență a structurii romanești. Lăsînd în grija altora subtilitățile de stil, el își propune căutarea „teritoriului absolut din noi" prin scriitură, punîndu-ne de fapt în fața unui alt gen de subtilități. „Și nu vă încălzește inima ideea că trebuie să ne convingem prin scriitură, negînd cu fiecare frază pe precedenta, dacă acest teritoriu există, iar dacă există să-l cultivăm?" [9] — se întreabă romancierul, sugerîndu-ne, printre multe altele, că scriitura la care se gîndește este una a discontinuității de suprafață și a montajului.

Într-adevăr, conturul compozițional al romanului este deja un semn elocvent al acestei structuri. El nu se înfățișează ca o schemă generalizată și, deci, uniformizată, ci ca o suprafață cu asperitățile pe care le creează prezența la nivelul compozițional a unor elemente de reprezentare semiabstractă. Generalizarea, atîta cîtă există, este scoasă dincolo de granițele reprezentării „nemijlocite" și inserată zonei distribuției compoziționale a semnificatului.

Unitatea sintactică minimă prin care se realizează această distribuție pare a fi capitolul. Luat izolat, fiecare capitol se prezintă ca o unitate intonațională sincron organizată în care fiecare personaj, întîmplare sau gînd devine component al funcției de relaționare cu celelalte capitole. La intersecția celor patruzeci și trei de capitole ale cărții se creează paradigmatica imaginii „viața ca o pradă" pe care o anunță titlul. Fragmentele de real inserate textului dezvoltă o variantă a acestei imagini-metafore pe care un capitol o poartă spre alt capitol. Din perspectiva titlului și a nivelului de suprafață al textului, romanul pare să ne propună o structură tautologică susținută de metafora „viața ca o pradă". În realitate, Marin Preda folosește un principiu de codificare multiplă a cărui funcționare intra și inter capitole conferă romanului o complexitate nebănuită.

Să remarcăm, mai întîi, principiul ironiei care-și propune să recreeze imaginea realului aflat dincolo de straturile stilistice subiective. Mișcarea exclusivă în spațiul stilistic propriu fiind considerată o mișcare în vid, Marin Preda va apela la procedeul rupturii semantico-stilistice a textului ca la o realitate operatorie de prim ordin. Regimul capitolului va fi, în acest context, un regim de manifestare a sensului altui capitol, dar și de dezvelire a convenției lui literare, iar montajul ca formă compozițională va deveni intenție de a semnifica mișcarea secvențelor spre alte secvențe narative precum și ideea de mișcare ca atare. Această din urmă semnificație este susținută

[8] Marin Preda, *Note ocazionale în favoarea romanului. În Marin Preda*, București, 1976, p. 22.

[9] Marin Preda, *Fatalitatea relației* în *Imposibila întoarcere*, București, 1972, p. 19.

de jocul perspectivei temporale în jurul unui punct unic — „eu" — și a unei situații — „scriu".

Începutul romanului anunță deja trei ipostaze ale eului :

1. „eul în întîmplare" : „aventura conștiinței mele a început într-o zi de iarnă cînd o anumită *întîmplare*" ;

2. „eul care descifrează întîmplarea" : „o anumită întîmplare m-a făcut *să înțeleg* că exist" ;

3. „eul narator" : „dar eu nu vreau *să povestesc aici* „amintiri", ci doar lucruri pe care le contemplu și azi (...)".

Începînd cu capitolul zece, acestor ipostaze ale eului li se adaugă imaginea „eului scriptor-scriitor" care va adăuga spațiului și timpului întîmplărilor vieții spațiul și timpul experienței culturii, spațiul și timpul concret al situației „ce să scriu ?", precum și spațiul și timpul textului care se face : „*Scriitorul* care aspiră spre o viziune totală asupra lumii se trezește, după o dramatică experiență, în fața unui obstacol de temut : abjecția umană" (p. 55) ; „Era în decembrie 48 (...) ai venit *să scrii ;* ei, ce-o *să scrii ?* am făcut foc în sobă, m-am așezat *la masă* să văd dacă stăteam bine pe scaun și mi-am aranjat pe ea *cărțile* cu care venisem, *hîrtia, sticla cu cerneală* și *stiloul*" (p. 61).

Spațiul închis al camerei de la Sinaia, redus la „masa din fața ferestrei" se deschide abrupt sau este pregătit a se prelungi în spațiul existențial și cultural prin eul și obiectele care-l populează : *cărțile, hîrtia, sticla cu cerneală, stiloul*, precum și prin întrebarea care revine în punctele nodale ale romanului : „ce mi s-a mai întîmplat ?" Funcția compozițională și narativă a acestei întrebări pare a fi doar pretext pentru o funcție pur semantică — aceea de a afirma și de a întări starea de interogație ca dispoziție fundamentală a conștiinței luminate de har. Anunțînd în text o întîmplare-pățanie, întrebarea „ce mi s-a mai întîmplat ?" aduce cu ea o secvență de real căreia i se pune în corespondență o oglindire lăuntrică dublu și triplu filtrată, oglindire care devine adevărata substanță a narațiunii. Această tehnică extrem de precisă, desfășurată pe cele două planuri, înregistrează cu firesc locurile unde țesătura plină a „realului real" este sfîșiată, deschizînd perspectiva gîndului și conferind narațiunii acel „sistem nervos în continuă alertă" despre care vorbea unul din cei mai avizați comentatori ai creației lui Preda.

Simetria : un subiect smuls din viața trăită — exprimarea ideii (p. 286) atenuează diferențele de material și de intonație ale capitolelor, dar o dată instituită această unitate, intervine o nouă ruptură — ruptura de timp și de perspectivă. Amplasate la distanțe variabile față de situația narativă principală „ce să scriu ?", aceste schimbări de timp și de optică au un caracter activ, iar nu documentar. Marin Preda le curăță de anectodele parazite (care „nu au sens") și de zgura povestirii pentru a le conferi o funcție muzical-compozițională, funcție activă atît la nivelul capitolului, cît și în spațiul relațiilor intercapitole. Prins în această mișcare muzicală a textului, capitolul este receptat ca mediu sintactic sincron prin care trec liniile a maximum cinci timpuri : timpul evenimentului trăit, timpul înțelegerii lui, timpul contemplării lui din prezentul așteptării „temei", timpul scrierii și timpul perfect estetic. Să ne oprim la tabloul complex pe care-l prezintă capitolul unsprezece al romanului. Întîlnim în el treceri, mai mult sau mai puțin motivate narativ, de la o formă a timpului la alta pe fondul unui spațiu imobil („stăteam în odaia mea de la Sinaia") și a unei persoane unice („eu") care-și asumă în

faptă, gîndire, rememorare, trăire, interpretare, interogare toate direcțiile temporale amintite :

I

„In aceeași după amiază am luat trenul și am plecat.
Era în decembrie 48 (...). Mi-am făcut loc în sobă, m-am așezat la masă (...);

II

Și *acum* stăteam în odaia mea de la Sinaia (...). Chiar în aceeași zi voiam să

III

mă și apuc de scris (...). Un punct luminos păstrăm doar pentru o schiță intitulată *Salcîmul*... consideram că era lucrul cel mai inspirat pe care îl scrisesem... cînd tata... *într-o zi*... cel mai frumos salcîm... cu securea... *de ce*

IV

oare ? (...). Curînd am auzit o voce interioară pe care o cunoșteam *demult*, *din lungii ani* pe care îi petrecusem pe cîmpia scăldată în soare (...) În nopțile lungi de iarnă săream din somn chemat de un glas pe care îl

V

auzeam aievea, glas de fată care îmi striga numele la geam (...). Aveam de dat răspuns la o întrebare : Ce să scriu ? (...) Și atunci mi-am amintit de trei scriitori pe care îi zărisem într-o zi, *după debut*, chiar în acel an, prin

VI

vitrina unui restaurant (...). *De unde să știm* noi ce sîntem ?! Marile întrebări și le pun și ticăloșii cu un aer triumfător. Cine poate să răspundă ?

VII

Nu pentru ei, ci pentru tine. (...) I-am uitat imediat, dar *acum* ura lor se insinua : și dacă au dreptate, mi-am spus, și *n-o să mai scriu nimic ?* (p. 61 passim.).

Modificările numeroase de timp și de perspectivă atestă o complicată construcție a timpului narativ prin care Marin Preda întoarce mereu starea de creație spre sine, orientînd, totodată, textul spre modelul textului infinit al realului. Cele două operații, aparent contradictorii, se săvîrșesc prin eul-autor-narator care-și descoperă mersul gîndirii, descifrînd semnele vieții și ale culturii pe care le putem grupa într-un sistem triadic de opoziții la nivel : ontologic (adevăr, esență-nefiresc) ; etic (legea prezentă în om, „iubirea mai puternică decît ura" — ura și abandonul în fața presiunii timpului tragic) ; estetic (frumusețe, armonie — urît, haos, hazard).

Naratorul este în timpul și în afara timpului întîmplărilor, imaginea lui înscriindu-se în text alături de imagini ale realului, culturii, gîndirii, ca semnificant pentru sensul ultim al cărții : conștiința în mișcare, prin real și literatură, spre teritoriul absolut din noi. Eul fenomenal, chiar în ipostaza de autor și scriptor devine, alături de alte euri care vorbesc în roman, mediu și instrument prin care se ajunge la acest sens, încît, probabil, afirmația că *Viața ca o pradă* este „o carte consacrată felului cum s-au născut *Moromeții*" [10] nu poate fi acceptată fără reticențe. Fondul general narativ pe care se proiectează această omogenizare a alterității este timpul imperfect pe care îl vom numi imperfect etern. El absoarbe vocile romanului, indiferent dacă acestea se manifestă direct în dialog sau sînt relatate în stil indirect de vocea

[10] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, I, București, 1980, p. 294.

naratorului. În cadrul larg al imperfectului etern, funcțiile tuturor timpurilor sînt semantic echivalente.

Cum s-a putut vedea în fragmentul de mai sus, pe care-l considerăm tipic pentru modalitatea narativă a întregului roman, naratorul povestește despre straturi de timp diferite și concomitente : prezent, prezent ușor îndepărtat, trecutul apropiat, trecutul îndepărtat, trecutul pierdut pentru totdeauna, prezentul etern al ideii. Reflectată prin aceste multiple fațete temporale, conștiința își provoacă și contemplă aventura în propria ei mobilitate și capacitate imensă de asimilare a lumii. Trecerea de la un timp la altul va însemna intrarea într-o nouă stare, marcată în text prin expresii adverbiale și printr-o multitudine de forme gramaticale ale timpului, pe care Marin Preda le folosește extrem de suplu. Rețeaua densă de forme temporale : perfect compus, perfect simplu, imperfect, mai mult ca perfect, prezent se semantizează o dată sub regimul imperfectului etern narativ și încă o dată sub incidența unui timp perfect a cărui esență e de natură estetică. Lunecarea tuturor timpurilor spre sensul perfectului estetic cerea o uriașă insistență din partea autorului pentru a o fixa ca acțiune în sine și a o încorpora diferitelor părți de discurs.

„Aventura conștiinței mele a început într-o zi de iarnă (...)" va scrie Marin Preda la începutul romanului *Viața ca o pradă*. Ceea ce a început există, și începutul, repetat în timp, devine legendă a întemeierii. Construit ca serie de povestiri ale începuturilor : conștiința de sine, iubirea, existența în cultură, prietenia, scrisul, textul acestui roman nu-și va limita mesajul cu un sfîrșit. Incluzînd în timpul propriu timpul *Moromeților* și al celorlalte scrieri, prin timpul întîmplărilor care le-au prilejuit și prin povestea scrierii lor, *Viața ca o pradă* se include pe sine în sine, deschizîndu-se spre aventura continuă a conștiinței. A conștiinței că întemeierea s-a săvîrșit deja în perfectul estetic al operei finite și în existența unui scriitor, zodia geniului.

Universitatea „Al. I. Cuza" — Iași
Facultatea de Filologie

COMEDIA ROSTIRII ÎN *MOROMEȚII* DE MARIN PREDA

DE

CONSTANTIN PARFENE

Observațiile ce urmează au la bază episodul în care Ilie Moromete povestește evenimentele matinale petrecute în casa lui Traian Pisică.

Recitind acest episod, ne-am pus următoarele întrebări.

1. Deși scena le era cunoscută, interlocutorii lui Moromete îi cer acestuia, oridecîteori au prilejul, *s-o relateze din nou*. Ce semnificație poate avea faptul, privit în contextul istorico-social al existenței lor ?

2. Ce poate fi mai interesant în relatarea personajului : *faptele în sine* sau *felul în care sînt povestite ?*

3. În ce măsură fragmentului menționat i se poate atribui statutul de *holomer literar* (adică de *parte reprezentativă* pentru arta narativă dintr-un *întreg*, dintr-o operă) ?

Consemnăm, în cele ce urmează, sinteza răspunsurilor (se-nțelege, a unor răspunsuri *posibile*) la aceste întrebări.

1. E de remarcat, de la început, că personajul povestește cu aplomb. El simte o adevărată plăcere în a relata, ceea ce constituie de fapt una din trăsăturile caracteristice ale lui Ilie Moromete și nu numai ale lui. Tăifăsuiala nu-i o simplă „vorbărie fără noimă", ci un mod de a exista, ceva fără de care oameni ca Moromete nici nu puteau trăi. Autorul însuși notează că „acest fel de a fi era de fapt bucuria și libertatea lor". Evocările, comentariile întortocheate privind evenimentele politice au o funcție compensatoare în existența țăranilor din Siliștea Gumești, sînt un m i j l o c d e d i s i m u l a r e în fața presiunilor momentului istoric asupra țărănimii strîmtorate, o modalitate de *defulare prin evaziunea în spațiul miraculos al cuvîntului.*

2. Nu atît faptele privite în sine trezesc interesul participanților la turnirul verbal constituit ad hoc în ograda lui Moromete, cît, mai ales, felul original de a le povesti, talentul cu care personajul folosește resursele limbii — o adevărată regie verbală —, pentru a da culoare și relief faptelor. Înainte de a fi o comedie de situație, povestirea despre Traian Pisică este un eșantion pentru ceea ce înseamnă *comedia vorbirii* în romanul *Morometii*.

Povestea relatată are un caracter dramatic, e ca o mică piesă cu momentele acțiunii bine marcate. Interesant e că aceste momente sînt puse în relief prin felul în care Ilie Moromete se exprimă, folosind, cu talent, resursele

Scanned with OKEN Scanner

expresive ale vorbirii populare. De aici, impresia că e o adevărată *comedie a rostirii.*

a. Relatarea scenei începe, în mod firesc, în cel mai autentic stil oral, cu reproducerea directă, aparent neutră ca intenționalitate stilistică, a unor obișnuite replici de salut: „Intru înăuntru și *bună dimineața, bună dimineața!*". Aparența neutrală a atitudinii stilistice începe să se destrame, aproape imperceptibil, odată cu precizarea circumstanțială imediat următoare, realizată în forma unei construcții sintactice eliptice: „Pisică cu ai lui în pat!". Construcția ascunde, în subtext, *surpriza* unei situații neobișnuite în lumea satului (faptul că ai lui Pisică dormeau încă, în timp ce ar fi trebuit de mult să fie treji), însoțită și de o undă de *ironie.* Dar ceea ce naratorul înțelege, în această propoziție, prin cuvîntul *pat* constituie prilejul pentru enunțarea unui alt aspect într-adevăr insolit, menit să intrige ascultătorii: „eu n-am mai văzut *paturi* ca ale lui Pisică". Propoziția implică o anumită încărcătură emoțională, care își pune amprenta pe tot ceea ce Moromete vede, în continuare, în casa cizmarului. Nu e lipsit de interes artistic felul în care personajul apreciază dimensiunile paturilor lui Pisică, utilizînd *jocul aproximărilor verbale*, specific vorbirii populare, strunit de o bine interpretată dispoziție spre autocenzurare, menită să sporească credibilitatea celor spuse: „Eu zic că zece paturi de-astea de-ale noastre nu fac unul de-al lui. *Dar ca să nu zic zece, zic cinci*". Neîndoios, asemenea paturi nu-și puteau găsi locul decît într-un spațiu pe măsură, ceea ce povestitorul se și grăbește să noteze, apelînd la o comparație: „așa de mare e odaia unde stau ei, *ca o magazie*". Spațiul domestic în care viețuiesc ai lui Pisică nu e ca al tuturor celor din sat, o *odaie* obișnuită, ci *o magazie.* Cuvîntul (de largă circulație în vorbirea populară, ca și *odaie*, capătă, în relatarea lui Moromete, valoarea unei *comparații* hiperbolice, care conotează atît ideea *mărimii superlative, cît* și *ironia* discretă a naratorului, predispoziția acestuia de a îngroșa conturul aspectelor banale ale realității, pentru a exprima atitudinea sa umoristică — altă trăsătură definitorie a personajului lui Marin Preda. Comparația *odaie ca o magazie,* plasată neașteptat într-o relatare spontană, care traduce, imediat, observații și reacții fruste, are, în context, funcția de *expoziție,* ea deschide perspectiva spațială a *insolitării artistice prin hiperbolizare.* În cadrul unui asemenea spațiu, ni se relevă o secvență de viață, cu dimensiuni îngroșate, frizînd grotescul, prin folosirea unei variate game de elemente lingvistice populare, de la fonetisme regionale, termeni regionali și populari, aspecte morfosintactice particulare, pînă la alternarea originală a registrelor vorbirii, care, laolaltă, dau scenei o culoare extraordinară și un relief artistic unic.

b. Elementul care marchează *intriga* acestui *spectacol al cuvintelor,* este termenul *gherlan* (care înseamnă șoarece mare, iar figurat bădăran, mojic). Apariția cuvîntului în relatare este regizată cu talent. Povestitorul întîrzie, mai întîi, asupra dinamicii secvenței în care el „se *pomenește* cu *ceva* în spate", folosind, pentru sugerarea mișcării, *cumulul de verbe* (*mă așez, mă pomenesc, mă întorc, mă scutur, apuc, mă uit* ș.a.). Apucat de păr, dat jos și supus observației directe, cel din spate nu poate fi identificat, la început, în mod precis. El este perceput, mai întîi, ca *un ăla.* Forma populară regională a pronumelui demonstrativ, însoțită de articolul nehotărît, are aici sensul de ființă caraghioasă și malefică, sau de ceea ce în vorbirea populară se mai spune și „ducă-se pe pustii". Identificarea acelui *ceva* continuă, prin apelarea

la o comparație : „un ăla *ca un gherlan*" și astfel apariția în povestire a lui *gherlan*, datorită și sonorității deosebite, este surprinzătoare și de mare efect. În continuare, *ăla ca un gherlan* devine *gherlanul ăla* și nu e altul decît unul din băieții lui Pisică, „ăla *micu* și *mutu*", cum îl caracterizează Moromete, folosind forma articulată a adjectivelor, dar fără pronunțarea articolului, ca în vorbirea populară. Efectul grotesc-comic al cuvîntului este sporit și de apelativul, cu accente onomatopeice, *Sfîrfîlică*, folosit de Pisică („Sfîrfîlică, na la tata din țigare !").

În episodul pe care îl comentăm, cele două aspecte ale comicului, *de situație* și *de limbaj*, sînt consubstanțiale. În desfășurarea tramei narative, ele se potențează reciproc, în sensul că întîmplările subliniază efectele comice ale expresiei, iar expresia scoate în relief natura comică a situațiilor. E tocmai ceea ce pune în lumină și termenul popular *gherlan*, analizat în contextul dat. Datorită structurii sonore și semantismului său, el este un semn verbal al unei situații comice. Faptul iese și mai bine în evidență, urmărind desfășurarea întîmplărilor din „magazia" lui Pisică, în strînsă legătură cu limbajul. La ordinul „urlat" („Deșteptarea !") al tatălui, *Sfîrfîlică* își trezește frații, alergînd peste ei. Situația este, neîndoios, hazlie, dar comicul ei grotesc este potențat artistic prin expresia încărcată de elementele pline de culoare ale vorbirii populare. Spre exemplu, Ilie Moromete nu spune că Sfîrfîlică era dezbrăcat, ci că era „fără izmene" și „cu burta goală", nu că începe să sară sau să calce peste frații care dormeau, ci că „începe să țopăie" și „să joace sîrba peste spinările ălora", surprinzînd și amănuntele secvenței (sărea „peste nasurile lor", „peste ochi", „pe capete", „pe grumaji"). În plan evenimențial, dansul dezordonat al copilului constituie *intriga*, elementul care declanșează scandalul matinal din casa cizmarului.

c. Acest scandal infernal e relatat de Moromete cu virtuozitate verbală deosebită. *Confuzia* și *vacarmul* sînt sugerate prin seria sinonimică : *bătaia, păruiala, viermuiala, încăierarea*, care nuanțează scena sub aspect *vizual*, iar seria interjecțiilor : *au chiu, jap, ei, ia*, împreună cu unele verbe, reiterate („și urlă, urlă, Au ! Au ! Au ! ; „dă-i dăi") o nuanțează sub aspect *sonor*. *Ritmul* îndrăcit este exprimat prin construcții eliptice, sincopate („Unul au ! Altul chiu ! Pe urmă sare unul, jap !", „Mă uit la Traian și la muierea lui... Nimic !"), prin *avalanșa verbelor* (*au sărit, umblau, se rostogoleau, se loveau, se gîtuiau, se pocneau* etc.), prin folosirea unor locuțiuni verbale foarte sugestive, ca *se dau de-a-mboua* (de circulație regională), prin utilizarea insistentă a lui *și* cumulativ, care potențează atmosfera de vacarm idescriptibil, fabulos („*și* se rostogoleau ; *și* se dau de-a-mboua ; *și* se loveau la burtă ; *și* pîrîiau cămășile de pe ei; *și* le curgea sînge din nas!). Iar *pitorescul grotesc* al scenei, atmosfera generală funambulescă din acest tablou aproape suprarealist sînt puse în relief și de alte elemente ale vorbirii populare ca : *substantivele* (*cracile*, cu înțelesul de picioare : „uite așa le umblau *cracile* pe sus" ; *zbănțuială ; liotă, magaoaie*), *adjective* (propriu-zise : „ochi *beliți*" și, îndeosebi, cele provenite din pronume demonstrative, exprimînd, în context, o atitudine depreciativ-ironică: „băiatul *ăla* al lui, micu și mutu"; „văz pe gherlanul *ăla*"...; sau chiar pronume : „peste spinările *ălora*" ; „cu cît *aia* da mai mult"...), *sintagme nominale* („baierele inimii"), *verbe* (*a se țesela*, cu sensul de a se pieptăna : „Muierea începuse *să se țesale*", conotînd aceeași atitudine ironic-depreciativă), *construcții sintactice specifice* („rămîne cu ochii beliți" ; „începe să urle ca în

gură de şarpe"). Acestor elemente li se asociază *numele proprii* de persoane, formate prin antonomază (Traian Pisică — a se reţine efectul comic al îmbinării numelui şi prenumelui), sau provenite din porecle (Ciulca, Sfîrfîlică, Cocoşilă), care, împreună cu celelalte aspecte ale vorbirii populare, contribuie la conturarea culorii locale şi a atitudinii umoristice. Relatînd întîmplările din casa lui Pisică, Moromete nu manifestă intenţii satirice, ridiculizatoare, ci adoptă o atitudine îngăduitoare, afectiv-participativă, învăluind încăierarea tragi-comică de acolo într-o undă de simpatie şi înţelegere. Iar dacă personajul se arată oricînd disponibil să povestească scena, el o face datorită caracterului ei revelator (ceea ce şi ţine să precizeze, pe parcursul relatării), cît şi pentru a face, împreună cu prietenii, haz de necaz.

d. Caracterul neobişnuit al scenei atinge *punctul culminant* în secvenţa în care „muierea" cizmarului, încetînd a se mai „ţesela", îşi vîră degetul în ureche şi o „zdruncină" insistent, făcînd-o pe Ciulca să se apuce cu mîinile de păr, să „se lase pe vine", „să orăcăie" şi „să ţipe ca în gură de şarpe". Neprevăzutul situaţiei este subliniat, pe de o parte, de termenul popular *magaoaie*, deosebit de sugestiv atît prin semantism (avînd înţelesurile de sperietoare de păsări, fiinţă imaginară urîtă, matahală), cît şi prin structura sa sonoră, iar pe de altă parte, de construcţiile iterative sau corelative („Şi *urlă, urlă! Au! Au! Au!* Şi mă-sa cu degetul în ureche, *dă-i dă-i*, şi cu cît da aia *mai mult*, d-aia urla şi fata *mai tare*"), în care simetria repetiţiilor şi elementele corelative în sine dau relief stilistic relaţiei dintre cauză şi efect din planul evenimentelor. De punctul culminant ţine şi oprirea subită a încăierării, ca efect neaşteptat al ţipetelor fetei, cît şi încetarea plînsetului acesteia, imediat ce „muierea şi-a scos degetul din ureche". În relatarea acestei secvenţe culminante, Moromete exclamă: „N-am mai văzut de cînd m-a făcut mama", implicîndu-se afectiv, atît în timpul diegetic, cît şi în acela al relatării.

e. Deznodămîntul acestei comedii este marcat verbal de strigătul lui Pisică: „Haida! Gata! Toată lumea la păpuşit tutun", după care „liota" întreagă trece la treabă, făcînd păpuşi şi fumînd. Finalul scoate astfel în relief insolitul semnificaţiei episodului şi anume că toţi ai lui Pisică fumau şi aceasta pentru că nu prea aveau ce mînca. Situaţia — tragi-comică în substanţa sa umană — este transgresată artistic, cum am văzut, prin *hiperbolizare*. Procedeul are ca efect trecerea pe nesimţite din planul realului în planul fabulosului, deci estomparea limitelor dintre ele, iar la obţinerea acestui efect elementele vorbirii populare contribuie hotărîtor. Ne-am referit deja la o serie de exemple. Am mai avea de notat o remarcă, pe linia obţinerii efectului de mit, căci scena, deşi ştiută de interlocutori, este audiată, mereu, cu plăcere, ca pe ceva miraculos, ca pe un mit. Este vorba de *laitmotivul* povestirii: „Sfîrfîlică! Na la tata din ţigare!", prezent, aproape invariabil, în toate momentele ei: în expoziţiunea, în derularea încăierării şi în deznodămînt. Mai întîi, laitmotivul îndeplineşte, sub aspectul expresiei, rolul de pigment coloristic, datorită particularităţilor sale fonetice onomatopeice. Interesantă în acest sens este magistrala relatare a felului incitant în care Pisică pronunţă porecla *Sfîrfîlică* („Traian, din pat d-acolo, uite-aşa spunea, ştiţi, întîi încet şi subţire! *Sfîr* — şi pe urmă tot mai gros — *fî-li-că!*"). Din punct de vedere compoziţional, el este liantul care sudează momentele desfăşurării acţiunii, conturînd, totodată, unitatea motivului: iniţierea în fumat. Dar în enunţul: „Sfîr-fî-li-că! Na la tata din ţigare, lua-te-ar dracii!", acest laitmotiv

trădează și ceva din atitudinea țăranului împovărat de greutăți, atitudine care îl predispune la umor, la „a face haz de necaz".

Prin implicarea naratorului în cele două planuri : cel al povestei, ca participat la evenimente („Traiane — *strig eu* — dă, mă, în ei, că-și fac cămășile ferfeniță !") și cel al relatării, ca povestitor care se adresează ascultătorilor („Mă, să vedeți pe urmă ce s-a întîmplat !" ; „Auzi, Cocoșilă ? Cum crezi tu că s-au astîmpărat cei unsprezece copii ai lui Pisică ? Crezi că de bună voie ?"), Moromete, ca orice povestitor popular talentat, trăiește atît evenimentele evocate, cît, mai ales, *spectaclul rostirii.* Prin problematizarea relatării și prin interpelarea interlocutorilor, el îi transpune pe aceștia în universul evenimentelor evocate, trăind, laolaltă, prin detașare artistică, o autentică bucurie estetică, precum Dumitru lui Nae, care, după povestire — cum notează autorul — „rămîne cu dinții dezveliți, într-un rîs mut, cu privirea sticlind de satisfacție".

3. Fragmentul comentat pune în lumină personalitatea personajului central din *Morometii,* în mod deosebit, disponibilitățile lui comunicative, talentul de evocator al unor fapte și întîmplări aparent banale, dar care capătă dimensiuni mitice, odată ce el le trece în cuvînt. Vorbirea sa — cu particularitățile graiului dintr-o anumită parte a Munteniei — fascinează, produce asupra celor din jur delectare, prin pitorescul expresiei, prin ironie inteligentă și umor. Ilie Moromete este un talentat comediograf al cuvîntului vorbit, ca și marele său înaintaș Nică, din *Amintiri din copilărie* de Ion Creangă.

Fragmentul este însă reprezentativ și pentru aproape întreaga artă narativă din *Morometii,* artă caracterizată, printre altele, prin *viziune scenică :* surprinderea atitudinilor și gesturilor elocvente, a detaliilor semnificative, ruperi de ritm, dialog cu poantă ; prin *alternarea perspectivelor narative* și, nu în ultimul rînd, prin *oralitatea discursului :* vorbire aluzivă, joc subtil între text și subtext, împletirea dintre vorbirea directă, indirectă și indirect liberă, cu mari efecte expresiv-sensibilizatoare.

Universitatea „Al. I. Cuza" — Iași
Facultatea de Filologie

FĂNUȘ NEAGU — CREAȚIA LUDICĂ

DE

ZAMFIR BĂLAN

A-l înscrie pe Fănuș Neagu într-o orientare literară anume este un lucru dificil și care suportă multe riscuri, pentru că opera sa se află în situația paradoxală de a se încadra într-un registru literar extrem de larg, depășind totodată sfera posibilelor afinități [1]. Dacă la publicarea primelor povestiri latura tematică a făcut subiectul multor discuții critice, apariția volumului *Vară buimacă*, a celor două romane (*Îngerul a strigat* și *Frumoșii nebuni ai marilor orașe*), precum și a pieselor de teatru sau a cronicilor sportive, la care se adaugă *Insomniile de mătase* și *Cărțile cu prieteni* a atras atenția asupra unui stil aparte, cu un limbaj specific, sărbătoresc.

În cunoscutul studiu despre literatura fantastică, Tzvetan Todorov afirma, restrîngînd totul la domeniul său de cercetare: „supranaturalul ia naștere din limbaj, el este în același timp consecința și piatra lui de încercare" [2]. De altfel, literarul, în genere, se creează în și prin limbaj. Ca urmare, decodarea este obligată la o corelare a universului tematic al operei cu mijloacele de realizare artistică. Altfel spus, analiza discursului poate releva o anumită intenționalitate a autorului, fără a exclude variatele interpretări posibile, în limitele impuse de organizarea nivelelor textului.

Literatura lui Fănuș Neagu este o literatură-spectacol, expresia unei problematizări a existenței în manieră ludică. Fără a fi numai o simplă convenție (literatura ca joc), ludicul reprezintă un mod de a exista al lumii lui Fănuș Neagu. Înscrisă în sfera semantică a jocului, semnificația vizînd o vîrstă a candorii, a purității originare dar și a unei iluzorii libertăți, este o prezență obsesivă în opera lui Fănuș Neagu. Timpul Copilăriei se reconstituie în forma spectacolului, ludicul fiind o cale de a înfrunta destinul în cele mai multe din creațiile sale. Personajele lui Fănuș Neagu refuză o existență în continuă degradare, dar nu sînt în stare a se integra în schimbările intervenite. Singura ieșire pare a fi o trăire efemeră în utopic, tinzînd spre un ideal imposi-

---

[1] A se vedea în acest sens tentativele asidue ale multor critici de a găsi filiații cu o întreagă listă de autori.

[2] Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică*, Editura Univers, București, 1973, p. 102.

bil de realizat[3]. Măsura aecstei vieţuiri este ludicul. În spatele măştii iluzia libertăţii este deplină. Personajele veritabile au însă conştiinţa acestei iluzii, a lunecării în fictiv. De aici atitudinea lor adesea ostentativă, jocul exagerat, grotesc, convertind spectacolul în parodie. Regulile convenţiei se stabilesc ad-hoc, personajele sînt autori, regizori şi actori: „— Şi acum, descălţarea! hotărăşte Che Andrei, în *Îngerul a strigat*. Toată lumea în picioarele goale. ... Aşa, bun, de aici înainte fetele or să ne cînte un cîntec frumos şi eu o să vă tai unghiile de la picioare cu foarfeca. ... Să-l ziceţi, se întoarse spre fete, p-ăla cu... şi începu şi el să cînte: „O călugăriţă mică, de amor mă-mbolnăvi!". Da toate într-un glas, cor, ca la armată. Hai: „O că-lu-găriţă..." Sau, în *Frumoşii nebuni ai marilor oraşe*, în înscenarea condamnării la moarte: „Doamnă şi domnilor, spectacolul îl vom interpreta cu toţii. Sus, pe scenă, actorii, jos, completul de judecată şi juriul care va trebui să rostească verdictul. Piesa nu e scrisă. Toţi actorii sînt condamnaţi la moarte. Execuţia a fost ordonată. În două reprize. Condamnaţii vor trebui să ne dovedească cine trebuie să intre în primul eşalon şi cine mai cîştigă opt zile de viaţă".

Revenirea la normalitate se produce printr-un element perturbator din afară. Realitatea se instituie mereu, brutal, ca o avertizare continuă. Personajele trăiesc permanent drama de a nu se putea refugia niciodată perfect în joc: ceremonia tăierii unghiilor (actualizînd parodic pe aceea a spălării picioarelor în Joia sfîntă — comparaţia îi aparţine lui Constantin Ţoiu) este întreruptă de împuşcăturile din curtea conacului; ritualul scoaterii crucii din apă, în ziua de Bobotează (izbăvire a pedepsei), este anulată prin uciderea lui Costică Banaurs, zis Îngerul; carnavalul organizat de Crăciun sfîrşeşte prin interzicerea călătoriei cu bisericuţa de gheaţă de către o patrulă de miliţie etc.

Alteori, cel care refuză convenţia este unul dintre participanţii la joc, distanţarea sugerînd, prin extrapolare, o atitudine detaşată faţă de problematica vieţii. Această obiectivare este semnul unei percepţii tragice a existenţei, care oscilează între real şi imaginar. În mijlocul decorului, alcătuit bizar, Raminţki, „privind circumspect în jurul lui, se întreabă, mirat: „Care e centrul magic al tipilor ăstora? femeia? spaima de moarte?". Sărbătorirea lui Raminţki eşuează pentru că Radu Zăvoianu, trădat de Asta Dragomirescu — infiltrare a vieţii crude, păcatul maculînd candoarea jocului —, distruge ospăţul cu un pumn de furnici.

Formă specifică a convenţiei artistice, povestirea în povestire capătă la Fănuş Neagu valenţe originale, cu implicaţii ce depăşesc nivelul strict al construcţiei operei. Secvenţele narative, organizate pe acest principiu, creează — în manieră barocă — un joc al oglinzilor. În *Frumoşii nebuni ai marilor oraşe*, nuvela lui Cornel Raminţki — ficţiune a naraţiunii propriu-zise — obligă la o pendulare continuă între două nivele epice. Sugestia individului trăind între real şi imaginar este evidentă. Rostul inserţiilor de natură fantastică e de a crea impresia multiplicării imaginilor — reale şi fictive — pînă la dispariţia limitelor dintre ele. În finalul romanului, unul dintre participanţii la sărbătorirea Crăciunului se substituie lui Tommy Lup, director al închisorii din peninsulă a condamnaţilor la moarte şi personaj în nuvela lui Raminţki, instituind pentru cîteva clipe identitatea dintre cele două lumi.

[3] Observaţii interesante face, în această direcţie, Radu G. Ţeposu, în articolul *Lumea buimacă* din volumul *Viaţa şi opiniile personajelor*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1983, p. 143—151

Existența eroilor lui Fănuș Neagu se consumă, în jocul punerii și scoaterii măștilor, între iluzie și adevăr, într-o permanentă căutare a sensului vieții.

Discursul narativ al operei reflectă constant această viziune a prozatorului asupra existenței umane caracteristică unui anume timp și spațiu. Spectacolul, ca o iluzie a eliberării de o convenție restrictivă, se manifestă pregnant și la nivelul limbajului. Proza lui Fănuș Neagu — observa Cornel Ungureanu — este o „sărbătoare a scrisului și a rostirii“ [4]. Figură dominantă, metafora reprezintă mijlocul de pătrundere în universul operei. Abundența metaforică se află într-o strînsă coeziune cu izbucnirile dionisiace ale eroilor din *Îngerul a strigat*, din *Frumoșii nebuni ai marilor orașe* sau din unele povestiri.

Labirintul vieții se transformă, în planul organizării textului, într-un labirint al semnificațiilor. Elaborarea discursului stă sub semnul utopiei, al jocului perfect și continuu. Pericolul eșuării este prezent sub aspect tematic (lumea refugiată în ficțiune, ruptă de realitatea concret istorieă, se poate anula pe sine), dar și sub aspect stilistic (absența normei făcînd imposibilă comunicarea). Conștientizarea iluziei, în cazul lui Fănuș Neagu, conferă o structură specifică figurii artistice. Combinările, fie că includ un element dizarmonic, fie că se anulează uneori prin redundanță [5], reflectă o trăire dramatică a elaborării narațiunii. Și, pentru că majoritatea personajelor povestesc, se poate spune că fiecare dintre ele își înfruntă destinul și la nivelul discursului narativ. Vor, cu alte cuvinte, să iasă din curgerea timpului prin rostire, o rostire în care ludicul are rol fundamental. Luna, de pildă, — element privilegiat în simbolistica prozei lui Fănuș Neagu — se ipostaziază lingvistic într-o uimitoare galerie de imagini : „luna atîrna între crăcile unui salcîm bătrîn, ca un ochi de spînzurătoare“, „luna, mare cît fundul unui butoi cu bere“, „luna atîrnase în cer ca un castravete galben“, „luna se vedea plutind cu o ureche în sus“, „luna, ca o limbă de cîine“, „luna atîrnă ca o mînă tăiată din umăr“, „luna... era o căldare plină cu gheață“, „luna... plutea greoaie, ca o dropie încărcată cu ouă“ etc. Naratorii povestesc dominați de o adevărată magie a cuvîntului. Prin cuvînt ei au, o dată în plus, iluzia evitării unei fatalități a vieții. Figura artistică, discursul narativ, în general, devine mască în spatele căreia se desfășoară existențe dramatice. Raminţki asociază cuvinte, parodiind și parodiindu-se, obsedat de jocul rostirii : „Noapte răpită de-un gînd de lună care nu se vede. M-am îmbătat — cu vin și cu doi pași de tango, Iunie, Iulia, Asta — și vreau să întind piciorul în stradă, ca să mă calce o trăsură veche și rana să-mi miroasă mereu a cai și a lemn de corabie plecînd spre Cornul de Aur...

Și te strig : vino să ne îmbătăm cu lipovenii — marea lor foame de pește și de năluci ! — și nu uita s-aduci sare multă și o bucată de suflet bun de luat la palme, ca să-i bem sîngele. Uite, plopul ăla dă cu cuțitul în două topoare...

---

[4] Cornel Ungureanu, *Sărbătoarea și zarurile*, „Tribuna“, an. XXIII, nr. 26, 28 iunie 1979, p. 3.

[5] Dan Culcer, *Paradoxele barocului literar*, în *Serii și grupuri*, Editura Cartea Românească, București, 1981, p. 207.

Luna a intrat să moară sub poduri.
Dunărea s-a suit cu urechea la cer.
Fulgere multe se-adună-n păsări roșii.
Numai proștii stau la marginea ploii.
Strig : Dumnezeu e o casă cu ochii scoși.
Și sînt nebun. Și e tîrziu. Prea devreme tîrziu...

Mă simt bătut în tîmple și în suflet de aromele Dunării și ale ploii. Și sînt fericit și trist în norocul și durerea vieții, ca o virgulă într-un vers de Eminescu".

Școala generală Jijila
Județul Tulcea

Scanned with OKEN Scanner

CONSTANTIN ȚOIU: *GALERIA CU VIȚĂ SĂLBATICĂ* ÎNTRE TEXT — META-TEXT — META-META-TEXT

DE

GEORGETA RAȚA

Rezumat *

Jocul hazardului a vrut să provoace o (re)întîlnire (absolut) întîmplătoare cu un text care, la nouă ani de la apariție, continuă să convingă că aparține unui autor de referință, care a parcurs drumul de la o „viziune convențională" la cea a unui prozator de factură modernă, de structură intelectuală. În 1978 Virgil Ardeleanu își exprima speranța „[...] că acest roman, în adevăr modern, [...] nu va deveni hrana criticilor structuraliști. Comentată cu obstinație din perspective formale, cartea lui Constantin Țoiu, de o exemplară responsabilitate civică, și-ar pierde orice rațiune" (V. Ardeleanu, „Mențiuni", Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1978, p. 108). Parafrazîndu-l pe C. Țoiu cel din „Trompete după amiază", vom spune că nu trebuie să forțăm „[...] în virtutea înțelegerii generale ceva care trebuia să aibă o înțelegere particulară". Ilustrare a pendulării între tradiție și inovație (pentru unii), romanul în discuție este, indiscutabil, o ilustrare a noului în planul scriiturii. Este, ni se parte, locul interferenței textului cu meta-textul și meta-meta-textul, expresie a voinței de obiectivare a autorului care instituie astfel o literatură cu „funcție critică" (de cunoaștere și autocunoaștere) : romanul ca text („istoria" anilor '50 reflectată în diverse biografii), romanul ca meta-text (povestea „facerii" sale etc.), romanul ca meta-meta-text (dezbaterea pe tema realismului, text contestatar care, îndrăznim să spunem, se constituie ca timid manifest literar al anilor '70). Printr-o (deloc) ciudată apropiere, meta-textului intrinsec romanului i se subscriu ,clarificîndu-ni-l, documente poetice constituite ca meta-texte extrinseci („Pretexte", „Alte pretexte", „Note răzlețe") — locul unei relaționări proiect teoretic (propoetica), puncte de plecare, implicarea autorului, intimitatea sa spirituală, celelalte lucruri despre autor pe care nu ni le furnizează opera de ficțiune și opera în sine. „Mica teorie a romanului" intuită de Eugen Simion („Scriitori români de azi, III", București, Ed. Cartea Românească, 1984), acel plan secret, acea regulă a înaintării necunoscută (încă) ar putea fi reconstituită, întregită, prin cercetarea a ceea ce a fost numit meta-meta-text (note, comentarii, critica criticii întreprinsă de noi). Încercăm, aducînd argumente (sperăm suficiente), să combatem unele puncte de vedere exprimate de către critica noastră literară (considerarea ca inutile pentru economia epică a romanului a anumitor episoade sau capitole din roman, falsa identificare a „jurnalului" lui Chiril Merișor cu romanul „Galeria..." și invers etc.). Chemată fiind să depisteze, și nu să instituie valoarea, critica literară trebuie să recunoască în acest roman mai degrabă rodul unei îndelungi elaborări decît fructul imaginației, locul unor posibile dezbateri despre acțiune, afabulație, ambiguitate, autenticitate, digresiune, ermetism, eseu, ficțiune, invenție, realism, realism socialist...

Liceul Industrial nr. 2
Suceava

---

* Textul integral, în „Collegium", I (1985), p. 110—116.

Scanned with OKEN Scanner

FUNCȚIA DIEGETICĂ A UNUI PASAJ DESCRIPTIV VERGILIAN (SCUTUL LUI AENEAS)

DE

N. TODERAȘCU

Predilecția poeziei elenistice pentru descrieri de obiecte de artă a influențat în mare măsură poeții latini din ultimul secol al republicii romane. Numeroase exemple constituie, în acest sens, tot atîtea dovezi evidente că poeții acestei epoci scriau sub puternica impresie pe care o lăsau asupra lor operele de artă ale predecesorilor și contemporanilor.

O asemenea predilecție pentru descrierea operelor de artă se întîlnește și la Vergilius, marele poet latin al secolului lui Augustus, poet a cărui glorie literară este atît de mare încît, așa cum arăta Macrobius (*Saturnalia*, I), „nici o laudă nu o mai poate spori și nici o critică nu mai e în stare să o știrbească" (*ut nullius laudibus crescat nullius vituperatione minuatur*). Facultatea vergiliană de a reprezenta, făcînd apel la imaginație (φαυτασία), obiecte cu atîta claritate încît se creează impresia că le vedem aievea, a fost remarcată încă din antichitate. Astfel Quintilian, în *Institutio oratoria* (VI, 2) definea, în legătură cu cele arătate mai sus, tipul imaginativ al descrierilor vergiliene (εὐφαντατίωτος), insistînd asupra momentului de invenție în crearea imaginii literare. În comentariile sale asupra unor pasaje vergiliene criticul definește puterea de evocare imaginativă a lui Vergilius cu termenul ἐνάργεια, în vreme ce la Cicero (*Part.* 6, 20) aceeași calitate este denumită *illustratio* (punere în lumină) și *evidentia* (reprezentare vie). Macrobius, în cartea I din *Saturnalia*, vorbește despre „inovațiile pline de vigoare și despre simțul retoricii lui Vergilius" (*violentissima inventa vel sensum rhetoricae*).

Studierea creației vergiliene ne-a relevat, în sensul celor amintite mai sus, importanța acordată de poet descrierii funcționale a unor opere de artă plastică, subtilitatea aprecierilor care pun în lumină gustul său artistic rafinat, precum și știința lui de a folosi un astfel de material în construcții literare.

Din numeroasele descrieri ale unor opere de artă întîlnite de noi în creația vergiliană ne vom opri, spre exemplificare, asupra pasajului descriptiv al Scutului lui Aeneas, din *Eneida* (VIII, v. 626—730). În studierea acestei descrieri ne-am propus să luăm în considerație, cu prioritate, funcția ei diegetică, pornind de la sugestiile teoretice ale lui Gérard Genette din *Figuri* (Ed. Univers, București, 1978). În acest sens, punctul de plecare a fost pentru

noi accepția diegeticului ca „rol jucat de pasajele sau aspectele descriptive în economia generală a povestirii" (p. 155). Se știe că retorica tradițională atribuie descrierii o primă funcție de ordin estetic, decorativ, înțeleasă ca o „pauză", „recreație" în cursul povestirii, excurs descriptiv care se detașează ca figură retorică în textul narațiunii. Acestei funcții, deloc neglijabilă a descrierii, Genette îi adaugă funcția explicativă pe care o identifică cu funcția simbolică. Descrierea înțeleasă aici ca „element major al expunerii" trebuie astfel să justifice psihologia personajelor pentru care ele sînt în același timp semn, cauză și efect" (p. 156). Privind descrierea ca mod al reprezentării literare, autorul scoate în evidență faptul că, în unitatea narativo-descriptivă a povestirii, descrierea reprezintă o „frontieră interioară" ce nu se detașează strict de narațiune.

Ideea folosirii unor structuri ale artei figurative în contextul unor structuri epice nu-i aparține lui Vergilius, ea fiind preluată sub aspectul scenelor gravate, dar nu și al semnificației, după modele grecești. Astfel, în *Iliada* (XVIII, v. 478—603), Scutul lui Achilles, făurit de același zeu Vulcan, se compune dintr-un disc central înconjurat de 12 zone concentrice. Complexul imagistic al acestuia, așa cum îl vedem structurat, este menit a da un tablou total al vieții omului văzut în ocupațiile lui concrete, precum și a exprima concepția cosmologică a epocii. În fluxul general al luptelor descrise de rapsodul grec, evocarea acestor scene pline de poezie și pitoresc se bucurau, desigur, în vremea cînd au fost scrise de un deosebit farmec, fără a avea însă vreo legătură organică cu structura pur narativă a *Iliadei,* dar constituind, după părerea noastră, un element important în structura ei compozițională. Un excurs descriptiv ce nu îndeplinește o funcționalitate precisă în planul narațiunii îl constituie și descrierea scenelor gravate pe *Scutul lui Heracles* Ἀσπὶς Ἡρακλέους, v. 139—160), poem epic datînd de la sfîrșitul secolului al VII-lea. Existența motivului Scutului la modelele grecești semnalate și preluarea lui de către Vergilius nu denotă însă o imitație din partea poetului latin ci o preluare creatoare, cu adîncă semnificație în planul structurii epice a *Eneidei.* Pentru romanii ajunși în culmea puterii și a gloriei, imagistica Scutului trebuia să servească scopurilor propagandistice tradiționale romane, „un semn al slavei", cum spune însuși poetul. Reprezentarea plastică vine, așadar, în sprijinul unui climat politic, al unei ideologii bazate pe tradiții, pe exaltarea vechilor virtuți romane și a unei păci universale sub sceptrul Romei. Această motivație ideatică a Scutului se raliază fluxului general al compoziției *Eneidei,* poetul latin detașîndu-se astfel de modelele sale grecești sub aspectul funcționalității descrierii amintite. Vergilius se folosește de imagistica unei opere de artă pentru ca mesajul acesteia să slujească unui scop umanitar, etic. Scenele Scutului, simbol al „slavei și soartei urmașilor" (*fanıam et fata nepotum*) trebuiau să-l mobilizeze pe Aeneas, să-i dea încredere în vederea luptelor ce aveau să urmeze. Simbolica transformă reprezentarea grafică într-o modalitate de exprimare a unui mesaj ideatic cu profunde semnificații. Privită în planul structurii epice a cărții a VIII-a a *Eneidei,* pasajul descriptiv al Scutului nu reprezintă, așadar, un excurs descriptiv cu rol pur estetic, decorativ, ci, dimpotrivă, el îndeplinește în contextul în care a fost inserat o funcționalitate precisă, persuasivă, reprezentînd, după afirmația lui Genette, o „frontieră interioară a povestirii". În toiul luptelor cu Turnus, regele rutulilor, Aeneas primise de la Venus darurile „meșteșugite cu

Scanned with OKEN Scanner

artă" (*perfecta arte munera*) de către Vulcan, printre care se afla și Scutul cu sculpturile sale „de nedescris" (*clipei non ennarrabile textum*). Aeneas privește acum aceste imagini cu mîndrie (*tantus laetus honore*) și uimire (*miratur*) totodată. Ca și în cazul altor descrieri vergiliene de opere de artă, se mizează și aici pe elementul-surpriză, menit să sporească emoția receptării momentului. În a doua zi petrecută de Aeneas în valea din apropiere de Caere, eroului îi este destinat să cunoască viitorul poporului roman și semnificația propriilor acte. Pus în fața unor scene necunoscute de el (*ignarus*), întrucît ele aparțin unor perioade istorice ce vor urma, eroul este uimit și surprins. Termenul *miratur*, folosit în acest sens la începutul și la sfîrșitul descrierii Scutului (*miratur*, v. 619, *miratur rerum*, v. 730) marchează optica eroului asupra obiectivului privit, devenit pentru el prilej de bucurie estetică (*gaudet*) dar și garanție din partea zeilor pentru finalitatea nobilă a faptelor sale. Introducerea în text a receptorului obiectului de artă descris, cu emoția pe care el o încearcă contemplîndu-le, îi oferă lui Vergilius prilejul de a dezvălui, cu multă pătrundere, fazele receptării estetice care capătă aici și o *funcție de receptare propriu-zisă* a obiectului. Atragerea momentului receptării în descriere este favorizată de împrejurarea că obiectul de artă este perceput mai întîi în mod direct de către erou și apoi, prin intermediul acestei percepții, de către cititor. Emoția estetică a celui care contemplă obiectul de artă se naște astfel printr-o „emoție prealabilă" (R. Ingarden, *Studii de estetică*, p. 228), un fel de uimire care-l apropie de obiectul perceput. Făcînd analiza acestei „uimiri" în interpretarea estetică, Louigi Pareyson arată că ea este cauzată de surpriză, respectiv perceperea unei noutăți ce „suscită o emoție care tulbură și răscolește cu atît mai putenic cu cît e mai neașteptat apelul pe care îl constituie obiectul" (*Estetica. Teoria formativității*, Editura Univers, București, 1977, p. 267). Acestei emoții inițiale îi urmează apoi contemplarea concentrată și activă (*oculos per singula volvit miraturque*), care se constituie în moment de sinteză a receptării și de caracterizare a celui care privește. Cu totul altă optică va avea asupra aceluiași obiect povestitorul omniscient care „nu se miră" ci face din imaginea Scutului o sinteză a istoriei poporului roman pe care ne-o prezintă în diferite perioade.

Această sinteză care formează iconografia Scutului este dispusă în trei zone concentrice, îndreptate, prin procedeul focalizării, spre zona centrală. Ornamentația (*textum*) acestuia înfățișa luptele purtate în Italia (*res Italas*), triumfurile romanilor (*Romanorum triumphos*), precum și pe urmașii acestora începînd cu Ascaniu (*genus omne futurae stirpis*). Descrierea are în vedere criteriul cronologic (*in ordine*), diferitele scene fiind prezentate în gradație ascendentă spre momentul central, culminant al triumului. Imaginile prezentate structurează descrierea în faze, reprezentînd repere ale unei „preistorii" (R. Ingarden, *op. cit.*, p. 117), pretexte pentru derularea în mintea cititorului a unei întregi narațiuni cunoscute. Minuțiozitatea cu care prezintă toate elementele compoziției, tehnica combinării descripției și a acțiunii, evidența plastică care denotă împrumuturi din monumente figurate fac dovada unui mare meșteșug poetic. De remarcat simbolistica imaginilor și tehnica conducerii treptate spre scena centrală a triumfului lui Augustus, scenă „luminată" prin efectul focalizării spre a fi receptată în toată grandoarea sa.

Dacă în prezentarea Scutului lui Achilles fiecare imagine este descrisă pe măsură ce meșterul divin o figurează pe scut, Vergilius preferă descrierea unor

scene aparținînd unui scut deja modelat. Această manieră diferită de prezentare a fost semnalată, încă din secolul al IV-lea, de către Servius, comentatorul lui Vergilius : „Există o deosebire între acest scut (al lui Vergilius) și cel al lui Homer : acolo fiecare imagine e descrisă pe măsură ce se creează (*singula dum fiunt narrantur*), dar aici toate sînt dezvăluite după ce lucrarea a fost terminată (*perfecto opere noscuntur*) ; aici Aeneas își ia armele înainte de a le privi ; acolo sînt mai întîi descrise toate și apoi duse de către Thetis lui Achilles". Argumentul a reținut atenția și lui Lessing, în celebrul său studiu *Laocoon*, care însă, făcînd comparația între Homer și Vergilius, pe baza analogiei celor două scuturi prezente respectiv în *Iliada* și *Eneida*, pune maniera ultimului sub semnul minus în mod nejustificat după părerea noastră. Valoarea descrierilor nu este atestată atît de faptul că ne pune în postură de „martori oculari" (Lessing, *Laocoon. Eseuri*, Ed. Univers, București, 1971, p. 128) cît de *funcția* lor în contextul în care apar și în perspectiva *intenției autorului*. Din acest punct de vedere ni se pare prea mult a afirma că Vergilius nu a înțeles „meșteșugul iscusit" al modelului său preferînd descrierea unor scene deja figurate. Este greu de crezut că un artist atît de exigent cu sine și cu un simț atît de exact al armonizării întregului să fi apelat întîmplător la procedeul descrierii Scutului ca obiect estetic finit. Optica poetului latin se explică mai degrabă prin preferința lui accentuată pentru simbolica avînd ca suport obiectul de artă, precum și prin funcția aluzivă a imaginii Scutului la realități contemporane, în speță la arta triumfală și celebrativă romană.

Toate aceste considerente evidențiază superioritatea experienței artistice a lui Vergilius, reliefată prin modalități de tehnică poetică duse la maximum de rafinament : gustul pentru obiectul de artă, tehnica combinării descripției și acțiunii în scrierile narative, precum și implicarea vizibilă a conștiinței creatoare în obiectul creat. Deși are bucuria unei satisfacții estetice în fața obiectului de artă descris, Vergilius nu pierde din vedere unitatea narativo-descriptivă a acțiunii, nu transformă aceste descrieri în simple pauze cu valoare decorativă, în simple „hors d'oeuvre" în manieră alexandrină. Aici credem că poetul latin se detașează de contemporani care, în majoritate, se supun modei alexandrine de complicare a textului prin descrieri rafinate și de cea mai diversă tematică, care nu totdeauna capătă o funcționalitate strictă

Universitatea „Al. I. Cuza" — Iași
Facultatea de Filologie

STRATIFICARE ŞI SIMBOL

DE

MARIA PAVEL

Intuitivă prin excelenţă, interpretarea simbolului nu poate porni de la o definiţie. Inutilitatea acesteia decurge din imposibilitatea de a studia noţiunea separat. T. Todorov precizează [1] că simbolul atrage în discuţie mai multe cupluri de termeni : semn şi interpretare, utilizare şi plăcere, tropi şi figuri, imitaţie şi frumuseţe, artă şi mitologie, participare şi asemănare, condensare şi deplasare etc.

Grefat pe „forma-sens", simbolul devine obiect al cercetării poetice. Eficienţa modelului stratificat de analiză, practicat în mod curent de poetică [2], se verifică în mod particular în analiza unui text medieval, creat într-o epocă în care atitudinea simbolistă a spiritului defineşte o mentalitate.

Parafrazîndu-l pe Şklovski [3] (care explica percepţia artistică printr-o „senzaţie a formei"), vom vorbi, în receptarea textului de către cititorul de literatură medievală, de o „senzaţie a simbolului". Aceasta însoţeşte procesul de retro-semnificaţie, reprezentat figurativ printr-o spirală, element ornamental specific sculpturii şi artei miniaturale din Evul Mediu. „Forma-simbol" îşi asumă rolul de a pune în valoare acea „relaţie anaforică" [4] prin care limba este situată în text iar textul în spaţiul social care, la rîndul său, ni se prezintă ca text.

Simbolul rămîne obscur pînă ce reapariţia elementelor care-l compun îl dezvăluie iniţiaţilor. În condiţiile receptării textului medieval, aceştia erau înşişi consumatorii de literatură, acel public implicat în producerea textului în virtutea unui consemn asupra tehnicilor formale tradiţionale. În condiţiile dominaţiei doctrinei realiste, numită de moderni idealism platonician — nominalismul nu învinge decît în secolul al XIV-lea —, putem presupune că evocarea simbolică este şi ea inclusă în consemn. O informaţie asupra frecvenţei exerciţiului de descifrare simbolică în Evul Mediu ne este oferită de Chrétien de Troyes, autor a cinci dintre cele mai cunoscute romane cavalereşti create la sfîrşitul secolului al XII-lea : *Erec et Enide*, *Cligés*, *Yvain*, *Lancelot* şi *Perceval*. Contemplînd picăturile de sînge căzute pe albul zăpezii

---

[1] Tzvetan Todorov, *Teorii ale simbolului*, Univers, Bucureşti, 1983, p. 21
[2] Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Seuil, Paris, 1972
[3] *Théorie de la littérature*, Seuil, Paris, 1965, p. 44
[4] Julia Kristeva, *Séméiotiké. Recherches pour une sémnalyse*, Seuil, Paris, 1969, p. 82

din rana unei păsări, Perceval asociază contrastul dintre culori cu cel de pe chipul iubitei sale. Acest pasaj poate fi inclus în acea teorie a textului medieval pe care Chrétien de Troyes, poieticianul, o disemnează în romanele sale, orientînd analiza spre materie (matiere), sens (san) și structurare (conjointure). După sugestiile autorului însuși, vom aplica modelul stratificat de analiză propus de Paul Zumthor, în ciuda rezervelor pe care reputatul medievist le-a avut în privința comodității aplicării sale la roman. Pornind de la „esența" celor povestite de Chrétien, vom izola proprietățile comune constitutive de simbol, cu convingerea că a vorbi despre simbol înseamnă a vorbi despre adevăratul limbaj al secolului al XII-lea. Definind dominanta retorică a epocii, Julia Kristeva [5] atribuie simbolului o dimensiune verticală, o organizare paradigmatică în „unități de restricție" în raport cu universaliile simbolizate (eroism, curaj, noblețe, virtute etc.). Principiul organizator al paradigmei simbolice este recurența semelor care sugerează ideea de perfecțiune. Am neglijat deliberat simbolismul cifric și animalier, deja clasat în urma unei cercetări predilecte, pe baza confruntării cu textele religioase [6]. Propunem deci o viziune simbolică antropomorfizată, proprie lui Chrétien de Troyes, care, ca toți umaniștii Renașterii secolului al XII-lea, i-a atribuit o semnificație transcendentă. Raptul prometeic săvîrșit capătă, în contextul degenerescenței clasei cavalerești, sensuri noi. Devenită terestră, perfecțiunea îl apropie pe individ de Absolut, conferindu-i o valoare morală excepțională, susținută de forța vitală mereu alimentată de rezolvarea exemplară a problematicii existențiale.

În evoluția stratificată a sensului, propunem ca punct inițial sintagma nominală, considerată ca un „complex semnificant" cu funcție „coezivă", „hiper-asertivă" și „infinitizantă" [7], iar ca punct final conjuncția tematică dintre dragoste și aventură, sintetizată în formula „chevalerie d'amour", preluată de la André Le Chapelain [8]. Izotopia simbolică este alcătuită din semele [+ intensitate] și [+ cantitate], ca manifestări ale trăsăturii inerente [+ comparativ]. Acest rezultat a fost obținut prin observarea integrativă a formei-sens.

a) La nivelul materialității, care grupează recurențe sintagmatice și fonice, sintagmele recuperate au fost cele cu proprietăți de „formulă de lexic", și de „formulă de structură" [9]. Din această categorie fac parte formulele alocutive și sintagmele cu determinare superlativă intrinsecă. Formulele alocutive care ne interesează cuprind un substantiv centru denumind personaje plasate în vîrful ierarhiei sociale. El este determinat de unul sau mai multe epitete din seria generică, avînd valoare superlativă intrinsecă: „granz", „biax", „boen", „doux", „max", „riche", „chier" etc. Sintagmelor de tipul „biax compainz", „biax dolz conpainz", „biax dolz chiers sire", „ma dame chiere", Chrétien le adaugă un nou tip. El completează seria determinanților prin folosirea lui „sire" pe lîngă substantivele „rois" și „chevaliers": „*Sire*

[5] *Ibidem*, p. 116
[6] John Bednar, *La Spiritualité et le Symbolisme dans les oeuvres de Chrétien de Troyes*, Nizet, Paris, 1974 și Süheylâ Bayrav: *Symbolisme médiéval: Béroul, Marie, Chrétien*, P.U.F., Istanbul, Maatbasi, 1957
[7] Julia Kristeva, *Op. cit.*, p. 321
[8] André Le Chapelain, *Traité de l'amour courtois*, Klincksieck, Paris, ed. 1974
[9] Paul Zumthor, *Langue et techniques poétiques à l'époque romane (XI-ème—XIII-ème siècles)*, Klincksieck, Paris, 1963

chevaliers, que volez/qui a tel besoing m'apelez ?" (*Yvain*, v. 3061—3062) ; „Et cele dit : *Biax sire rois*, / vos poez establir vos lois" (*Yvain*, v. 4799—4800).

În sintagma nominală cu funcţie de subiect sau obiect dar cu acelaşi tip de determinare, noutatea constă în adăugarea epitetului „fins". Adjectivele generice apar adesea în grupuri adjectivale cu redundanţă crescută prin folosirea lui „si", „molt" sau a mărcilor unei comparaţii explicite : „De *si tres bele crestiene* / ne fu onques plez ne parole" (*Yvain*, v. 1148—1149) ; „la pucele est *molt bele et sage*, / est si est *molt de haut parage*" (*Erec et Enide*, v. 1271—1272).

b) La nivelul compoziţiei (în sens chimic) sau al celei de a treia articulaţii obţinute prin ritmul lexical formal şi ritmul lexical semic, remarcăm frecvenţa determinanţilor de cantitate şi a asociaţiilor corelative.

Din prima serie se detaşează „maint" şi „tant" : „et passa *mainz felons passages*, / et *maint peril* et *maint destroit*" (*Yvain*, v. 766—767). În fragmentul cuprins între versurile 2084—2102 din *Erec et Enide*, „tant" este folosit de 16 ori. Corelaţia dintre sintagma nominală şi cea verbală se stabileşte pe baza unei triple recurenţe datorate folosirii adverbiale a lui „molt" („Dame, je vos ai molt ameie / et molt servie et enoree" — *Lancelot*, v. 3765—3766), folosirii adverbelor formate prin adăugarea sufixului „-ment" la un adjectiv cu valoare superlativă intrinsecă („fort — formant", „grant — grammant", „parfait — parfitement", „isnel — isnelement" etc.) şi proliferării frazelor cu constituant negativ. Ultimul aspect cere o serie de precizări.

Adverbul de negaţie inclus în sintagma verbală este pus în relaţie atît cu determinantul negativ („nus cristauz", „nule glace", „riens nule") din sintagma nominală cît şi cu substitutele „nus", „nule", „nului".

Structura *onques* (*si*) + *NE* + *verb* se funcţionalizează pentru a pune în evidenţă calităţile paroxistice ale personajului sau caracterul excepţional al acţiunilor sale : „(...) s'amanra / une pucele ansanble a lui, / *onques si bele ne conui*" (*Erec et Enide*, v. 1196—1198).

Înrudite prin extremismul semantezelor, negativele şi superlativele pot fi reprezentate figurativ prin cele două braţe ale literei U ale căror capete sugerează distanţa mică dintre ele. Dintre figurile recurente identificate în a doua etapă a analizei reţinem armonismul fonic, metataxele, metasememele [10] şi imaginile nucleare.

Semnificantul de conotaţie [11] scoate în evidenţă, după o analiză binară a fonemelor (opoziţia grav — acut), specificarea tematică a recurenţelor observate la primul nivel. Metafora fonică bazată pe distribuirea preponderentă a trăsăturii [+ acut] atît în fonemele consonantice cît şi în cele vocalice apare în materializarea motivului bătăliei inclus în tema aventurii. Amenajarea spaţiului textual intră, la rîndul său, în izotopia fondată pe cantitate. Dintre metataxe, progresia sintagmei prin determinare epitetică şi a perioadei prin multiplicarea subordonatelor contribuie la o organizare cu valenţe arhitecturale, perspectivă justificată într-o epocă în care există un adevărat cult pentru carte ca obiect.

---

[10] *Rhétorique générale*, par le Goupe μ. Larousse, Paris, 1970

[11] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *La Connotation*, Press Universitaires de Lyon, 1977, p. 36

Scanned with OKEN Scanner

Dintre metasememe, structurile comparative, eşalonate în comparaţii sinecdotice, metalogice şi metaforice beneficiază de o recuperare izotopică în acelaşi timp semică şi spaţială ca urmare a amplificării comparantului.

În cazul comparaţiei metalogice, articulantul „com", în variaţie liberă cu „paroil" sau cu verbele „sanbler", „paraitre" pun în relaţie calităţile personajului cu realizări umane sau animaliere maximale, oferite de intertext. Astfel Erec „(...) sanbloit Ausalon de face / et de la lengue Salomon, / et de fierté sanbla lyon, / et de doner et de despandre, / refu il parauz Alixandre" (*Erec*, v. 2210—2214). Metafora pură este explicitată printr-o dezvoltare comparativă masivă. Metafora „cist avoirs", prin care este numită dragostea lui Cligés pentru Fenice, oferă spre exploatare semul „stabilitate" : „Car *cist avoirs* n'est mie mobles. / Einz est com edefiz / Qui ne puet estre desconfiz / Ne par deluge, ne par feu, / Ne ja nel movera d'un leu" (*Cligés*, v. 4354—4358).

Izotopia simbolică selectează dintre imaginile nucleare o parte din portrete — sînt excluse portretele urîţeniei — şi descrierea castelelor. Acestea sînt „tipuri" în sens zumthorian, adică structuri cu dominantă figurativă parţial lexicalizate şi marcate sintactic. În cazul portretului, alcătuit de cele mai multe ori după canoanele epocii, constatăm preponderenţa, în paradigma predicativă, a unor scheme lexico-sintactice susceptibile de interpretare retorică : cumulul de epitete, comparaţia metalogică hiperbolizantă, configuraţia intensificator + frază consecutivă, calificarea negativă absolută multipartită şi topoi ca elogiul Naturii sau regretul incompetenţei.

Ca organizator al localizării spaţio-temporale, imaginea nucleară „castel" este funcţionalizată pe motivul ospitalităţii. Acesta deplasează interesul spre sala de primire a castelului. Paradigma predicativă a acestui „tip" conţine, în comparaţie cu portretul, mai puţine metafore şi calificări negative. Cînd acestea apar, distorsiunea retorică este realizată de repere spaţiale hiperbolizante : „n'avoit plus bel jusqu'an Thesaile" (*Lancelot*, v. 968).

c) Nivelul ultim, al mesajului comunicat, marchează atingerea de către eroi a gradului de perfecţiune care permite îndeplinirea funcţiei lor. Momentul terminal al evoluţiei este verificat de conjuncţia forţelor tematice „dragoste" şi „aventură". Această conjuncţie este subliniată de unele aspecte ale reţelelor lexicale, de raporturile relevate de modelele actanţial şi constituţional. Modalitatea veridictorie pune în lumină, prin jocul dintre „a fi" şi „a părea", deplasarea eroului între cei doi membri ai opoziţiei structurante „vilain" / „courtois". Cavalerii funcţiei împlinite se instalează în postul care asociază utilitatea actului de vitejie şi armonia în cadrul cuplului, aspecte cu dimensiune socială care conturează modelul uman acoperit de apelativul „courtois".

„Aventura" şi „dragostea", cele două teme conjuncte care adună în acelaşi fascicol semele izotopiei simbolice, sînt validate în acest cadru de calitatea lor, comună şi esenţială, de a fi înainte de toate o interpretare a umanului. Modelul sintactic antropomorf propus prin acţiunea unei forţe aluzive constante dezvăluite de toate nivelurile de analiză, ia contururile unui plauzibil proiect al scriitorului, singurul care posedă, într-o anumită măsură, organizarea conţinutului înaintea punerii sale în formă.

Universitatea „Al. I. Cuza" — Iaşi
Facultatea de Filologie

DIFERENȚĂ ȘI MARGINALITATE

DE

MIHAELA MÎRȚU

0.1. Două din personajele molierești își declară sus și tare predilecția pentru cultura populară: Alceste și M. Jourdain. Versurile în care cei doi își mărturisesc gusturile culturale, țîșnesc asemenea unui discurs indirect, izolat între ghilimele, într-un limbaj de altădată, total diferit de cel vorbit pe scenă. Identificarea personajului cu un alt tip de literatură decît literatura oficială a momentului istoric în care a fost creat este unul din indiciile sigure ale unei alienări ce marchează diferit numeroase personaje literare începînd cu Don Quichote pînă la Julien Sorel, Madame Bovary și mulți alții.

Alceste, George Dandin, Harpagon, M. de Pourceaugnac, M. Jourdain, personaje ce descind din nebunii și naivii evului mediu, altădată prinți în carnavalurile recuperatoare, sînt acum sortiți unui alt destin. Nu trebuie să mire deci faptul că Alceste și M. Jourdain păstrează nostalgia culturii populare. Contrar unui tip de organizare socială în care nebunul, anomalul și străinul erau considerați ca parte integrantă a societății, aceste personaje molierești sînt create într-un moment socio-istoric în care se dezvoltă o altă viziune despre individul stăpîn pe el, conștient și rațional, care consideră drept o regresiune orice act anomal sau anormal ce trebuie „supravegheat și pedepsit". Orice cultură implică o funcție represivă, de inhibiție sau de dresaj a impulsurilor antisociale, fără a reuși însă niciodată să anihileze exprimarea lor. Alienații, din ce în ce mai marginalizați în secolul XVII, nu mai sînt, în calitatea lor de personaje de teatru, elemente integratoare într-o cultură colectivă și medie, ci semne ale unui dezechilibru neliniștitor. Teatrul occidental, din clipa în care se creează statul modern pînă în zilele noastre, prezintă adesea pe scenă personalități excesive, marginale, neobișnuite. „Nici *Tamerlan* al lui Marlowe, nici *Macbeth* al lui Shakespeare, nici *Phedra* lui Racine, nici *Henric al IV-lea* al lui Pirandello nu liniștesc și nici nu întăresc conștiința medie a grupului social" [1]. Societatea care tinde spre organizare și normalizare creează excluși și încearcă să-i neutralizeze. Nu trebuie să-l așteptăm pe J. Joyce pentru a descoperi, după cum opina G. Deleuze „evenimente și personaje esențial problematice" ale căror facultăți „se deschid spre diferența Ființei luînd drept obiect, adică drept întrebare, propria lor diferență" [2].

---

[1] D. Couty, A. Rey, *Le Théâtre*, Paris, Bordas, 1980, p. 175

[2] G. Deleuze, *Différence et répétation*, Paris, P.U.F., 1968, p. 252

0.2. În timp ce diferența — fenomen cenzurat de statul modern care-l marginalizează — dobîndește în literatură o intensitate deosebită — și Molière este un exemplu privilegiat — în filozofie asistăm la o ocultare sistematică a fenomenului. „Oare toată filozofia lui Nietzsche — se întreba J. Derrida — nu este o critică a filozofiei ca indiferență activă la diferență, ca sistem de reducere sau de reprimare a-diaforistică ? Ceea ce nu exclude faptul că după aceeași logică, după logica însăși, filozofia trăiește *în* și *din* diferență, orbindu-se astfel cu *același* care nu este identic" [3].

Raționalismul secolului al XVII-lea, principiu nou ce structurează cunoștințele într-un univers care a pus sub semnul întrebării valorile tradiționale, nu se preocupă, aparent, decît foarte superficial de problemele vieții colective. Se știe că Descartes insistă asupra necesității respectării ordinei stabilite. Conformismul rațional elimină din societate pe cei care-i amenință echilibrul ; secolul rațiunii este cel al înființării poliției și al acelui „grand renfermement". Puterea este obsedată de unicitate, de reducerea pluralismului, a diferențelor.

Anormalitatea psihologică și anomalia socială avuseseră un statut apropiat : ele implicau atît îndepărtare de la drepturile cetății cît și privilegii. Secolul al XVII-lea neștiind ce să facă cu această diversitate — ce ridica probleme într-o lume condusă de intelect — se arăta puțin îngăduitor. Produsul ei, societatea laică — contrar societăților ce se sprijină pe preeminența sacrului și acceptă, cu mult mai multă îngăduință, violența și diversitatea — caută să elimine aceste forme de dezordine. Modelizarea, acel „honnête homme" propus ca parangon, este expresia cea mai evidentă a acestei griji de reducere la Unul. Acest „souci de l'un" se cristalizează de asemenea în figura regelui, a șefului „care se vede investit cu o misiune particulară, ales sau ereditar, dar care are îndeosebi funcția de a reprezenta unicitatea" [4].

Hobbes este cel care teoretizează, în epocă, aceste tendințe. Potrivit filosofului englez, puterea civilă este singura capabilă să asigure echilibrul și fericirea socială datorită puterii coercitive. Discontinuitatea, diferența îi apare ca un obstacol în calea fericirii sociale. Totalitarismul implică excluderea pluralismului. Fiecărui individ i se cere supunere : „cel care încalcă convențiile (...) acela nu poate fi admis în nici o societate de oameni ce se unesc pentru pacea și apărarea lor" [5]. După cum profețea Hobbes, anomalul lui Molière „trebuie fie să se supună deciziilor grupului, fie să rămînă în starea de război în care se afla anterior, stare în care, fără nici un fel de nedreptate, poate fi distrus de oricine", căci „rațiunea individuală trebuie să se supună rațiunii publice" [6].

Clasicismul, născut în această ambianță politică, este o formă de subordonare care îi impune artistului să creeze în cadrul unei unicități ideologice. Gustul pentru regula celor trei unități se explică deci și printr-o motivație socială profundă. Măiestria unui Racine sau Molière constă în faptul de a fi știut, în acest cadru determinat și îngust, să afirme *diferența*, marginalizată de sistemul politic. „S-a întîmplat ceva straniu, în sînul culturii — scrie Con-

---

[3] J. Derrida, *La Différance*, în Tel Quel *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968, p. 56
[4] M. Maffesoli, *La dynamique sociale : la société conflictuelle* (thèse), Lille, 1981, p. 46
[5] Th. Hobbes, *Léviathan*, Paris, Sirey, 1971, p. 146
[6] *Ibidem*, p. 183 și 471

stantin Noica — ea părea sortită să pună în lumină perfecțiunea lucrurilor (legile lor și ordinea de care țin, iar la om legile și ordinea de care ar trebui să țină) ; dar dezvăluind legile lor, cultura le-a pus în lumină tocmai imperfecțiunea" [7].

Noua cultură, fruct al Renașterii, nu-l mai integrează pe individul ce se manifestă ca diferit. În momentul în care Molière se arăta preocupat de lupta dintre cultura populară și noua cultură a elitelor, problema diferenței și a marginalizării nu-l putea lăsa indiferent. Ajuns în această etapă a creației sale (1666—1670), el își deplasează întregul interes asupra acestui tip de personaj, devenit centru al structurii dramatice a pieselor menționate.

0.3. Drept exemplificare am ales *Mizantropul*. O mondenitate neutră și impersonală pare să ne ofere personaje modelate după același tipar. Analiza actorială evidențiază un grup social izolat, de tineri celibatari bogați, nobili ce au drept unică preocupare dragostea. Tinerii aceștia care nu se gîndesc la căsătorie, deci la reproducerea sistemului, sînt niște marginali. Din punct de vedere socio-politic saloanele mondene, prețioase ale secolului XVII „răstoarnă ordinea în familie și puterea soțului după modelul politic al autorității unei adunări" [8]. Spre deosebire de piesele anterioare, textul frapează prin sărăcia imaginilor. Decorul e redus la cîteva scaune și la o scară — invizibilă de altfel — ce marchează un du-te vino continuu între apartamentul Célimènei aflat la parter și cel al verișoarei sale Eliante, situat la etaj. Gîndirea săracă în imagini — specifică schizofrenului sortit singurătății — structurează, aparent, paradoxal, această piesă destinată să prezinte viața de societate. Retardatar și ranchiunos, inconștientul creator face apel la frînturi de imagini legate de mitul lui Prometeu pentru a sugera poziția socială a lui Alceste. Calmului Philinte, al cărui spirit nu e ofensat de a vedea „un homme fourbe, injuste, intéressé. Que de voir des vautours affamés de carnage, / Des singes malfaisants et des loups pleins de rage", Alceste îi opune revolta sa de fals Prometeu, victimă a oamenilor și nu a zeilor : „Je me verrais trahir, mettre en pièces voler, / Sans que je sois... Morbleau ! je ne veux point parler, / Tant ce raisonnement est plein d'impertinence (I, 1). Victimă a unui parvenit care nu e altul decît Tartuffe — conform unui racord intertextual implicit —, victimă a neînțelegerii celorlalți și îndeosebi al Celimenei („Percé du coup mortel dont vous m'assassinez IV, 3 v. 1311), Alceste reușește în final să se elibereze : „De vos indignes fers pour jamais me dégage" (IV, 4, v. 1784).

Întîlniri supărătoare ce dau naștere unor conversații la fel de neplăcute organizează textul potrivit unui joc formal generator de simetrii și repetiții care se înscriu riguros în norma celor trei unități, a veridicității și bunei-cuviințe. Altfel spus, *Mizantropul* e tipul însuși de piesă clasică în care (și e poate și acesta unul din secretele acestei piese atît de greu de descifrat) — Molière reușește cu ajutorul unor tehnici reductoare să vorbească despre pluralism, diferență, marginalitate. Acțiunea piesei începe cu o conversație care nu face decît să întîrzie un fapt deja hotărît : Alceste va părăsi saloanele pariziene, pe Célimène și universul discursului.

0.4. Întreprindere cu finalitate integratoare, conversația implică un echilibru între spațiul social și cel individual, între dimensiunea paranoidă și cea

---

[7] Constantin Noica, *Șase maladii ale spiritului contemporan*, București, 1978, p. 27

[8] A. Pessel, *De la conversation chez les précieuses* în „Communication", Seuil, 30/1979, p. 15

schizoidă a omului. Dialog „invadat de funcția fatică“ [9], conversația presupune colaborare.

Bine cunoscuta logică a conversației a lui Paul Grice [10] stabilește principiile unei conversații normale bazată pe eforturi de colaborare. Orice locutor se angajează să le respecte. Or, cu excepția celor două personaje cu caracter normativ — Philinte și Eliante, nimeni nu respectă principiile lui Paul Grice în salonul Celimenei :

a) Dezordinea afectează, în primul rînd, conținutul informației : conform maximei cantității, un locutor trebuie să furnizeze atîta informație cît se așteaptă de la el. Or, prin dispoziția sa paranoidă pentru detaliu, Célimène încalcă această regulă.

b) Nici principiul „implicației conversaționale“, al subînțelesurilor conversației nu este respectat. Dispoziția schizoidă proprie lui Alceste îl împiedică să se prefacă pentru a fi agreabil celorlalți. Enervat, el declară fără delicatețe lui Orante disprețul pentru poezia acestuia și gustul pentru poezia populară : „Ce style figuré dont on fait vanité / Sort du bon caractère et de la vérité ; / Ce n'est que jeu de mots, qu'affectation pure / Et ce n'est point ainsi que parle la nature“ (I, 2).

Arsinoé provoacă dezordinea printr-un efect contrar, făcînd să lunece conversația pe un alt plan decît cel al denotațiilor. Conversația își pierde caracterul de gratuitate. A insinua nu mai e același lucru cu a lăsa să se înțeleagă. Dacă Alceste o face accidental, Arsinoé *vrea* să acționeze prin cuvînt asupra interlocutoarei sale, Célimène. „Actul săvîrșit prin subînțeles are toate caracteristicile actului „locuționar“, citim în același număr al revistei „Communication“ [11]. Ea insinuează perfid că părerea despre Célimène a celor frecventați de ea — „des gens d'une vertu singulière (v. '885), deoarece Arsinoé aparține lumii bigoților — este atît de proastă încît bunacuviință îi interzice s-o exprime. Ea furnizează, de fapt, implicit, informația refuzată explicit, lăsînd să se vadă și proasta ei părere personală despre cea pe care o numește „prietena ei“. Célimène, înțelegînd foarte bine insinuările, își construiește răspunsul, în scopul de a lăsa și ea să se vadă părerea ei, la fel deproastă despre Arsinoé, folosind în acest scop tehnica numită în epocă de „contre-épreuve“. Comunicarea insinuantă este perturbătoare pentru că ea generează pulsiuni de ură și deranjează bunul mers al mecanismului conversației.

c) În fine, personajele nu respectă nici principiul cooperației explicitat de Fr. Flahault prin implicarea timpului conversației : „acea agățare a mai multor vorbitori de un singur fir temporal care înlocuiește timpul trăit paralel de fiecare înaintea intrării sale în relația de vorbire“ [12]. Fiecare vrea să monopolizeze firul conversației, ceea ce creează noi stări tensionale. În celebra scenă a portretelor (II, 4), Célimène este cea care monopolizează discuția. Raporturile de forță se răstoarnă în scena simetrică (V, 4), a scrisorilor-portrete. Célimène obișnuiește să-i bîrfească pe cei care îi frecventează, sau nu-i frecventează salonul. Scrisorile în care-și bîrfește curtezanii — matrice ale unor enunțuri posibile — determină o bruscă reducere a cercului ei de prieteni. Lectura cu glas tare a scrisorilor, în fața celor incriminați, indică

---

[9] Fr. Berthet, *Eléments de conversation* in „Communication“, 30/1979, p. 127
[10] H. Paul Grice, *Logique et conversation*, în „Communication“, nr. cit., p. 57—72
[11] François Récanati, *Insinuation et sous-entendu*, în „Communication“, nr. cit., p. 102
[12] Fr. Flahaut, *Le fonctionnement de la parole*, în „Communication“, nr. cit., p. 74

Scanned with OKEN Scanner

transformarea conversației în discurs judiciar. Existența mondenă a cochetei este compromisă. Ea este agresată, umilită și, în final, marginalizată. Din forța centripetă ce determina sosireą celorlalte personaje în scenă, ea devine, ca și Alceste, o forță centrifugă ce determină golirea scenei. Procedeu obscur dar neobosit, bîrfa care a hrănit, după opinia lui Edgardo Cozarinsky, „opere disparate ca cele ale lui Cervantes, Laclos, Jane Austin, Balzac", se caracterizează prin faptul că face imposibil orice maniheism căci „e imposibil să opui susul și josul, seriosul și frivolul, nobilul și vulgarul" [13].

Lipsa de finalitate și gratuitate economică a conversației e compensată de forța sa socială, căci ea stabilește *diferențe* și amenință din această cauză să degenereze în dispută, ceea ce-i conferă dramatism, unica miză teatrală a lui Molière care face astfel o nouă experiență a limitelor, mizînd doar pe dramatismul conversației, cum va face și S. Beckett, mult mai tîrziu, în *Comédie*.

0.5. Nu există în societate nici consens și nici contract, nu există decît o situație de forță amorală, sau chiar imorală. Hobbes e descifrat pe dos de Alceste : „Tirons-nous de ce bois et de ce coupe-gorge / Puisque entre humains ainsi vous vivez en vrais loups / Traîtres, vous ne m'aurez de ma vie avec vous". (v. 1523—25). Acel „Pactum subauditum" care, după părerea lui Hobbes, garantează pacea socială este țesut din frustrări, reduceri sau deformări ale realului. Pentru moment, singurii damnați sociali disponibili sînt aceste personaje literare, care, alături de persoane reale, își afirmau sus și tare diferența : Alceste, Célimène, La Rochefoucauld, ducele de Montausier, Boileau, Molière însuși. „Scriitorul adevărat — susținea criticul marxist P. Barbéris — nu e niciodată cel cuceritor. Adevăratul scriitor este întotdeauna omul unei disidențe și a tăcerii în mijlocul larmei ideologice" [14].

Universitatea „Al. I. Cuza" — Iași
Facultatea de Filologie

[13] E. Cozarinsky, *Le récit indefendable*, în „Communication", nr. cit., p. 193
[14] B. Barbéris, *Le Prince et le marchand*, Paris, Fayard, 1980, p. 166

Scanned with OKEN Scanner

BAUDELAIRE ŞI FAŢA NEVĂZUTĂ A ARMONIEI

DE

CORINA DIMITRIU

Într-unul din dialogurile sale Platon afirma că esenţa asemănării stă în deosebire. Ni s-a părut că această afirmaţie deschide o cale către specificitatea textelor poetice baudelairiene, către ceea ce face din ele nişte texte de „ruptură", obediente, este drept, faţă de structurile poetice romantice, dar prin care îşi face totodată loc o „logică poetică nouă", cea a poeticii moderne „a fuzionării analogiei cu contradicţia, a invadării Aceluiaşi de către Altul" — după cum spune L. Ciocîrlie (*Teama de text la Baudaleaire*, în *Negru şi alb*, Cartea Românească, 1979).

Preocupat de respectarea ordinii canonice, textul baudelairian captează şi transmite, în acelaşi timp, ecouri ale unor mişcări subversive, ale unor zbateri care, deşi nu vor ajunge să spargă modelul scriptural, îşi fac suficient simţită forţa latentă. Textul încetează de a mai fi un neted şi confortabil latifundiu al unui sens cu autoritate deplină ; el devine cîmp minat de virtuale sensuri ascunse. Se instalează astfel o relaţie complicată între constrîngere (adesea deliberat căutată) şi libertate, între conformism şi contestaţie.

Armonia generală — indiscutabilă — nu este „dată" ci se „cîştigă" în spaţiul poemului, în urma „îmblînzirii" şi recuperării armonice a tendinţe'or contestatare. Ceea ce nu înseamnă că ele nu rămîn tot atîtea prezenţe reale în text, componente ale sale, generatoare şi păstrătoare ale unei tensiuni fără de care acesta — textul — nu ar putea exista. Analogia se impune, pînă la urmă, dar nu înainte de a recunoaşte prezenţa necesară a contradicţiei, deci de a se recunoaşte tributară ei.

Prezenta comunicare, cu caracter dominant aplicativ, îşi propune să demonstreze valabilitatea afirmaţiilor — oarecum teoretice şi generale — de pînă aici, prin analiza unui celebru poem baudelairian, care se recomandă, prin chiar titlul său, drept o „armonie" : *Harmonie du soir*. Or, analiza noastră va încerca să pună în lumină resorturile unei tensiuni interne a textului baudelairian, o tensiune care „informează" în egală măsură toate nivelele structurii poematice şi care este generată de dialectica complicată a *ordinii* şi a *dezordinii*. Pentru că *ordinea* şi *dezordinea* coexistă în acest poem ; ele se condiţionează reciproc şi fac posibilă existenţa textului. Plasîndu-se la nivelul *aparenţei* — o aparenţă uniformizatoare, armonică, cal-

mantă, deci, ordinea pune în valoare o prezenţă ascunsă, dar *esenţială*, cea a unei dezordini fertile.

Vom folosi, în ordonarea lucrului nostru pe text, modelul zumthorian de analiză pe nivele de structurare a sensului. Titlul ne anunţă (nu putem trece cu vederea efectul său persuasiv chiar dacă, poate, intenţia persuasivă nu a existat) o transpunere poetică a „armoniei serii" — ceea ce textul ne şi oferă. Cel puţin, aceasta este impresia care îl copleşeşte (!) pe cititor la prima lectură, deci după un prim contact cu învelişul sonor. El se simte antrenat într-o mişcare muzicală lentă, un dans cu figuri complicate, cu înaintări şi întoarceri strict reglementate, domeniu al certitudinii, al echilibrului, în care nimic nu pare lăsat la voia întîmplării.

În acest scop, poetul francez a ales o formă prozodică cu certe virtuţi de echilibru şi simetrie : *pantumul*, originar din Malaezia dar aclimatizat în Franţa de romantici şi parnasieni. Construit în principal pe *iteraţie* (reluarea unor versuri la intervale egale), ascultînd de o serie întreagă de reguli privind înlănţuirea versurilor, sistemul rimelor, ş.a.m.d., *pantumul* oferă un cadru cum nu se poate mai potrivit climatului de certitudine pe care Baudelaire vrea să-l instaleze în poem. Reglementările sînt atît de precise încît nu mai rămîne — sau nu ar trebui să mai rămînă — loc pentru surpriză, neprevăzut.

Şi totuşi, acelaşi Baudelaire relativizează modelul original, modificîndu-l. Astfel, nu este respectată una din caracteristicile sale fundamentale : primul vers nu mai este reluat la sfîrşit, textul nu se mai închide şi apare astfel sugestia unei posibile vulnerabilităţi. Apoi, încrucişarea rimelor este înlocuită prin îmbrăţişare, iar numărul lor se reduce la două — performanţă prozodică, e adevărat — a căror dispoziţie spaţială se răstoarnă de la o strofă la alta. Chiar dacă nu se poate spune că schimbările pe care le operează Baudelaire în configuraţia prozodică originală a *pantumului* o fac mai laxă, ele insinuează, totuşi, ideea de intervenţie posibilă în interiorul unui sistem închis, perfect pus la punct, ideea de modificare a unei ordini. Dansul savant, de care vorbeam mai înainte, nu se află deci cu totul în afara primejdiei unui pas greşit.

Pantumul original folosea versul de zece sau opt silabe. Baudelaire îl înlocuieşte prin alexandrin (12 silabe), versul cel mai liniştitor din prozodia franceză (pentru că şi cel mai tradiţional), deci în stare să întărească echilibrul poemului. Numai că înşiruirea odihnitoare de alexandrini clasici tetrametri, cu structură regulată formată din grupuri de (2+4) sau (3+3) silabe : „Voici venir les temps // où vibrant sur sa tige") este întreruptă în cîteva puncte ale textului : în versurile 3, 4 (7), 16 apare o cezură anarhică, produsă de grupul (1+5) silabe :

(2+4) (1+5) „Les sons et les parfums // tournent dans l'air du soir"

(1+5) (4+2) „Valse mélancoli // que et langoureux vertige"

(4+2) (1+5) „Ton souvenir en moi // luit comme un ostensoir"

În acelaşi sens, de uşoară dezechilibrare a ritmului şi de creare a unui efect de surpriză lucrează şi cezura lirică din versul 10 (13), cezură interzisă în tetrametrul clasic (ea cade după un *e* aton precedînd o consoană în poziţie iniţială) :

„Un coeur tendre, ⊥ qui hait // le néant vaste et noir !"

O dispoziție silabică insurgentă, o cezură care refuză înregimentarea nu reușesc, este drept, să distrugă armonia generală. O minează însă pe ascuns. Textul rămîne o minune de echilibru, dar de echilibru fragil, amenințat din interior. Lucruri interesante pot fi descoperite și la o analiză mai amănunțită a compoziției fonice a poemului. Sînt incontestabile valorile sale incantatorii, efectul magic pe care îl produce și la care contribuie dominanta surdă, gravă, a timbrelor vocalice sau consonantice, raritatea prețioasă a vocalelor deschise, destinate să declanșeze adevărate „iluminări" atunci cînd se arată (la sfîrșit de vers, de ex.: „soir", „encensoir", etc.), consistența mai mult vocalică a textului.

Două particularități ale stratului fonic interesează însă în mod special punctul de vedere al analizei noastre. Prima privește aranjarea sunetelor în funcție de o dominantă iterativă. Textul este presărat cu nenumărate asonanțe și aliterații, sunetele par a se prelungi unul pe altul, își construiesc ecouri, se pun reciproc în valoare, prin reluări sintetizatoare. La un examen mai atent se poate însă observa că două sînt modalitățile de aranjare iterativă a sunetelor: un fel de batere a pasului pe loc, care se sprijină pe repetarea imediată și fidelă, sursă a unei sugestii de obsesie înnebunitoare, de rău implacabil care macină intimitatea, substanța, mișcare surdă și continuă (ex.: *frémit*" — „a*ff*lige" [f]; „Le *s*oleil *s*'est noyé dans *s*on *s*ang qui *s*e fige" [s]); și un al doilea tip de aranjament, ca într-o mișcare amplă și conciliatoare, dată tot de repetare, dar de o repetare amînată, devenită acoladă, îmbrățișare. Întîlnim astfel de exemple în versul 6 și, în special, în versul 4, adevărată bijuterie sonoră, unde aliterația îmbrățișează asonanța tot așa cum, pe planul gramaticii versului, substantivele încadrează cele două epitete („Valse mélancolique et langoureux vertige!"). S-ar zice că o formă cuminte și pudică, căreia îi plac convenințele, protocolul, se străduiește să tempereze un conținut frondeur în stare, în orice clipă, să lase să-i scape o stridență.

A doua particularitate (sonoră) pe care o anunțam se referă la timbrele vocalice. În partea finală (str. a IV[a] mai ales) găsim o aglomerare de sonorități ascuțite (vocale închise [i], [y], [u], semi-vocale [w], [ɥ], [j] care distonează net pe fondul catifelat, cu volute și artificii de ceremonie, pentru a culmina într-un punct de concentrare maximă, cuvîntul „luit" de la mijlocul ultimului vers, scos și în felul acesta în evidență.

De fapt, ultimul vers se remarcă și pe planul realizării sintactice a textului: este versul care adăpostește singura propoziție independentă. El contrastează vizibil cu restul poemului, cu prima sa parte mai ales, în care se etalează confortabil (vorbeam doar de climat de certitudine!), pe 3 sau 4 versuri, fraze ample, complexe, cu multe construcții explicative, comparative (deci aceeași iterație, aceeași nevoie de a convinge, prin reluare).

După cum se vede, singularizarea părții finale e din ce în ce mai pregnantă, ultimul vers, în special, vrînd parcă să se smulgă din vrajă, să iasă din joc. Îl ajută în acest sens și particularitățile morfologice. Pînă aici, cele 15 versuri constituiseră domeniul exclusiv al persoanei a III[a], și, prin aceasta, domeniul contemplării obiective, cu detașare și calm. Or, versul 16 răstoarnă regula jocului, rupe registrul, anulează distanța, împingînd în prim plan mărcile cele mai palpabile ale implicării subiective, prin sintagma „ton souvenir en moi", sintagmă *culme* (sau *abis*) a textului. Scoarța netedă poc-

neşte şi lasă să se ghicească intimitatea strălucitoare la care se reduce, în cele din urmă, totul.

O prezenţă aparte în lexicul poemului ne atrage atenţia : triada „encensoir", „reposoir", „ostensoir". Deşi, prin apartenenţa sa la vocabularul religios, prezenţa respectivă poate părea insolită, ea se justifică totuşi prin rolul pe care îl are la crearea efectului magic, incantator. Numai că nu este acesta unicul său rol. Analizînd semnificaţiile celor trei cuvinte şi relaţia pe care o întreţin descoperim valenţe noi ale triadei, valenţe care servesc ideea centrală a studiului nostru. Dicţionarul ne dă următoarele informaţii : „encensoir" (cădelniţă) — vas metalic atîrnat de nişte lănţişoare, în care se arde tămîia ; „reposoir" — suport în formă de altar pe care preotul aşează azima sfinţită („hostie") ; „ostensoir" — chivot destinat să conţină azima sfinţită („l'hostie") şi să o expună adoraţiei credincioşilor. Toate trei, deci, se referă la ritul ecleziastic al sfintei cumineCături, care este în fond o ceremonie riguroasă, o *formă* perfectă destinată să adăpostească şi să pună în valoare o *substanţă* preţioasă — „l'hostie" (azima). Deci regăsim, graţie lor, sugestia prezenţei unui raport *aparenţă — esenţă.* Dispunerea celor trei cuvinte în poem nu este întîmplătoare. Ea indică modificarea gradată a raportului pe care exteriorul îl întreţine cu interiorul (forma cu conţiuntul). etapele apropierii de esenţă, etapele unei intimizări progresive : „l'encensoir" vorbeşte despre contextul necesar oficierii ritualului (atmosfera devenită favorabilă prin arderea tămîii) ; „le reposoir" desemnează suportul material pe care se află „l'ostensoir" — chivotul, recipient şi, prin transfer metonimic, substanţă totodată.

Poemul are o textură lexicală rafinată, care favorizează un adevărat „joc" al conotaţiilor şi, de aici, nenumărate sinestezii. Sincretismului senzaţiilor îi corespunde adesea un sincretism al figurilor, personificarea, comparaţia, metonimia contopindu-se în figuri complexe („Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige", „Ton souvenir en moi luit comme un ostensoir").

Ceea ce ne interesează însă în mod special în domeniul figurilor este o tendinţă care se manifestă vizibil spre sfîrşit (tot spre sfîrşit !) şi anume de ocultare a comparaţiilor, figura care domină primele două strofe, pacificîndu-le, prin mişcarea sa de conciliere, dată de similaritatea semelor. Ultima strofă, mai ales, se transformă, datorită antitezelor pe care le conţine („néant vaste et noir" / „Du passé lumineux...", „Le soleil s'est noyé..." — moarte / „Ton souvenir en moi luit..." — viaţă) într-un teren al surprizei, iar mişcarea conciliatoare a comparaţiilor este pusă în umbră de cea de incluziune, proprie metonimiilor („ton souvenir" — „toi", „ostensoir" — „hostie"). Metonimiile participă la intimizarea universului poetic şi, prin aceasta, întăresc la un nivel mai adînc şi mai abstract dualitatea *înveliş—substanţă* (*formă—conţinut*).

Obsesia acestei dualităţi tensionate este o constantă a poemului. Pretutindeni, la fiecare nivel al structurii poematice, am detectat o supralicitare a aparenţei ordonate destinate să convingă cititorul de atotputernicia climatului de certitudine şi să ascundă abil mişcările subterane insurgente. S-ar părea, deci, că există un conflict între *aparenţă* şi *esenţă.* El există, într-adevăr, numai că este un „fals conflict", pentru că serveşte la *punerea în valoare* a *esenţei.* „L'hostie" nu este niciodată desemnată direct, dar fără ea nu ar putea exista *forma,* învelişul acela din trei straturi a cărui singură înda-

torire este să o pună în valoare. Farmecul inefabil al „armoniei serii", pacea sa suverană, valorifică superior „scandalul" morții soarelui („Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige" — irupție de fovism în pămînt impresionist), „nucleul" care semantizează amurgul. Absența totală a mărcilor personale în 15 din cele 16 versuri ale poemului construiește o obiectivitate fără fisură care va face și mai puternică izbucnirea de subiectivitate din ultimul vers.

Poemul dispune de o țesătură complicată de motive care se cheamă unul pe altul, își răspund, par să participe la oficierea unui rit. Dar orice rit vizează o exorcizare. Deci și acesta. Chiar dacă e vorba de o „falsă exorcizare", de vreme ce e declanșată de un „fals conflict".

Motivele se grupează în jurul a două mari teme: natura și viața intimă. Prima — tabloul amurgului — ocupă aproape întregul text, desfășurîndu-și larg magia de sunete, culori și parfumuri. Celei de-a doua — reînvierea unei dragoste trecute prin perenitatea amintirii — nu i se acordă mai mult de un vers: ultimul. Și totuși, impetuozitatea cu care zvîcnește (și care se sprijină pe efectul de surpriză, marea concentrație de metabole, forța verbului „luit" și altele) zdruncină echilibrul ansamblului. Fără să-l distrugă, totuși. Lăsînd numai să i se zărească vulnerabilitatea. Vulnerabilitate asupra căreia, de fapt, fusesem deja, în repetate rînduri, preveniți. Terenul este minat, un curent secret de semnificație dublează în permanență litera textului. Am simplifica dacă am spune că, în cele din urmă, tensiunea se reduce la conflictul dintre cele două teme, ordinea perfectă a lumii obiective față cu dezordinea subiectivității. La rîndul ei, fiecare închide o tensiune, căci e depozitara unui dram de substanță subversivă. „Armonia serii" cunoaște, totuși, o stridență: imaginea brutală a „morții" soarelui (amurgul adună de fapt moarte și viață la un loc). Cît despre „perenitatea amintirii", și ea deschide, la rîndul ei, prin verbul „luit", o contradicție: conotațiile acestuia de intensitate (luminoasă), persistență, imobilitate și poate chiar stridență (la marginea acuității) conduc spre două sensuri: amintirea nemuritoare poate fi sursă de liniște, resemnare, dar, tot atît de bine, și de obsesie, de zbucium.

„Exorcizarea" ar trebui deci să se exercite nu împotriva amintirii care durează, ci împotriva germenului acesta distrugător care crește în text, a undei de neliniște și îndoială din spatele armoniei, atît de fertile, toate, și atît de baudelairiene, de fapt, ca și „falsa exorcizare".

Universitatea „Al. I. Cuza" — Iași
Facultatea de Filologie

Scanned with OKEN Scanner

„EXERCICES DE STYLE" CHEZ H. MICHAUX

PAR
ADELA HAGIU

Le style de Michaux se confond plus que jamais à l'inalienable biologique, sans être pour autant, cela va de soi, indicible, c'est-à-dire, selon certain poéticiens, infrastructural. L'emploi parodié du titre bien connu de R. Queneau vise ici justement une définition du style en termes de structure, une structure de profondeur très large mais en même temps très précisément ancrée dans la signification globale de l'univers de Michaux.

1. *L'oeil : une aventure du croquis*

Expérience vitale, la poésie de Michaux nous paraît l'être au premier chef en tant qu'expérience du regard. Expérience profonde, qui confère sa cohésion interne générale à l'oeuvre, s'instituant en une vision du monde où elle nous laisse entrevoir un principe moteur en action.

Cependant il ne s'agit pas d'une simple thématique de l'oeil ou bien de la seule prééminence de la chose vue. En fait, on surprend chez Michaux la préexistence d'un matériau à rêver comme élaboré : le dessin, tapisserie de mur ou tapis : „On trouve aussi bien sa vérité en regardant quarante-huit heures une quelconque tapisserie de mur" [1] et, de façon encore plus explicite : „Je regarde vaguement par terre, le plancher à mes pieds, le tapis. Soudain le tapis s'ouvre (...)" [2]. L'entrée en rêverie équivaut ici effectivement à une entrée en matière par le dessin et grâce à l'oeil. Dans *La vision de Plume* [3] aussi être assis au pied du lit apparaît comme une position privilégiée, moment du décryptage retrospectif du texte et décryptage du monde par le héros à la fois. On remarque en même temps que l'invention poétique transforme une rêverie de nature enfantine ou de solitaire en imagination épique. L'oeil est effectivement l'instrument d'une brèche d'où naît une aventure, une animation du croquis. La poétique de Michaux montre souvent que poème et dessin ne sont pas complémentaires, selon l'affirmation de l'auteur lui-même [4]. Par de nombreux éléments, l'imaginaire de Michaux renvoie à une coexistence du poète et du peintre, sinon à la préexistence du dernier. Il

---

[1] Cité par R. Jean, *Pratique de la littérature*, Seuil, 1978, p. 160.
[2] *Ibidem*, p. 161.
[3] *Plume, précédé de Lointain intérieur*, Gallimard, NRF, 1963.
[4] Cité par R. Bertelé, *Henri Michaux*, P. Seghers, *Poètes d'aujourd'hui*, 1965, p. 97.

suffit de citer des textes tels que : *Une tête sort du mur, Un tout petit cheval* (*Plume*) (qui peut rappeler en une certaine mesure „Le petit cheval bleu" expressionniste de Marc), *Double-tête, Les hommes-troncs* (*Epreuves, Exorcismes*) [5], une réunion de culs-de-jatte dans un arbre (*Plume*). Ces visions relèvent d'une logique et d'un équilibre spécifiques du dessin, dont l'ascendance sur certains textes de Michaux ne fait que s'expliciter dans les *Dessins commentés* de *La Nuit remue* [6]. Parmi ceux-ci il y en a qu'on peut aisément intituler des croquis de tête : le cheval domine de très haut le cerf „d'une tête qui en dit long" [7]. Dans la suite du texte, le poète ne fait que peindre des rides autour des yeux de l'animal. Le „commentaire" suivant propose une même progression du „poème" dans le plan du dessin : „la majesteuse tête au front débonnaire" du „gracieux géant hydrocephale" [8]. La nature graphique du poème se trahit presque partout ici dans la disproportion caricaturale qui oppose par exemple une „grande tête rêveuse" de „jolie princesse noire", sur laquelle pousse une ronde de donzelles, à la petitesse de son corps. Le dessin à l'origine du texte fait ressortir la nature ludique de certains poèmes, de vrais amusements, plus ou moins innocents. Ceux-ci apparaissent ainsi comme le métissage de deux formes d'expression, autonomes bien qu'apparentées : l'épigramme et la caricature. Dans le premier, le deuxième et le cinquième „dessin", la caricature s'appuie sur une disproportion privilégiant la vue : multiplication des visages embarrassant le corps entier, des yeux, oreilles (et le „cou allongé jusqu'à être le tiers de sa personne") [9], enfin multiplication et dilatation en profondeur d'yeux — besicles-cerveaux dont l'effet paradoxal c'est de réfléchir sans penser.

La caricature par l'exacerbation ironique de la vue, de la cérébralité (vide) connaît aussi la réplique inverse : „une petite tête contre un corps (grand parasol de dentelles et de mièvreries)" „soixante fois plus étendu qu'elle" [10]. D'autres textes peuvent être ramenés plus ou moins directement à un modèle pictural imaginaire : l'„être sans tête qui grimpe à une perche sans fin" [11], ainsi que l'arrachage du visage dans *Au pays de la magie* [12]. L'oeil effacé, lavé devient le signe du caractère inoffensif, de la faiblesse, comme *Dans la compagnie des monstres* [13], texte qui fait ressortir par contraste un trait fondamental, à signification symbolique, de l'oeil : la virulence. La grande capacité de multiplication de l'oeil présente dans les dessins est verbalisée et thématisée dans le texte *Les yeux* (*Mes propriétés*, p. 163) [14], énumération fantaisiste sinon burlesque d'yeux. La virulence de l'oeil, au sens d'âpreté, de violence aussi, est au centre de cette création, qu'elle domine dans ses aspects essentiels, dont le rapport avec la peinture est loin d'être marginal.

Le poème-dessin a la propriété d'exhiber le faire. Le poème en train de se faire c'est le dessin en cours d'exécution : „Tel est mon dessin, tel il se

[5] Gallimard, 1945.
[6] Gallimard, 1967.
[7] *Op. cit.*, p. 44.
[8] *Ibidem*, p. 45.
[9] *Ibidem*, p. 41.
[10] *Ibidem*, p. 42.
[11] *Epreuves, Exorcismes*, p. 103.
[12] *Ailleurs, Gallimard, 1948*, p. 180.
[13] *Epreuves, Exorcismes*, p. 99.
[14] *Plume*, p. 163.

Scanned with OKEN Scanner

poursuit" [15]. Et le poète de continuer à dessiner. Or, c'est cela même qui écarte les textes de Michaux des idéogrammes d'Apollinaire, anticalligrammatiques, contraires à la clôture de l'objet contenant en eux une illimitation de la nature de la virulence ou l'imperfection burlesque, voire la monstruosité. L'illimitation transparaît de même dans l'extrême représenté par le dessin catalogué, l'encyclopédie, virtualité de changements de la nature de la métempsycose.

La parenté profonde de la peinture et de la poésie chez Michaux a été signalée par les peintres eux-mêmes. Sima Joseph affirme avoir „toujours vu Michaux écrivant et dessinant, comme on écrit une formule mathématique en l'accompagnant par un dessin géometrique, les deux d'une signification identique" [16]. Aussi important cet autre témoignage du peintre chinois Lao Wou Ki : „Peut-être penset-il sa peinture un peu comme il écrit. Vous voyez, la facture de sa peinture, c'est une peinture „écrite" [17]. Renverser les termes de cette constatation nous paraît tout aussi légitime : le poète pense son écriture en une certaine mesure comme il peint. Le peintre cité reconnaît en outre dans les moyens picturaux de Michaux : l'eauforte, l'encre, le lavis „une méthode très orientale" [18].

Un premier niveau de signification de „l'exercice de style" passe donc par la peinture qui investit un moyen figuratif de la fonction de stylème. Celui-ci devient signe poétique distinctif à un niveau plus profond de l'oeuvre où l'exercice s'avère être stratagème existentiel, exercice mental.

2. *Le regard, stratégie existentielle*

Pour Michaux, le monde et la vie sont une question de regard, contrairement à ce qu'il affirme, pour mystifier le lecteur, dans un de ses poèmes [19]. Cette vérité vit au niveau de la fabulation comme dans *Plume* où devant le personnage se trouve un homme dont le visage, dès que Plume „cessait de le regarder, (...) se défaisait, se décomposait en grimaçant, et sa mâchoire tombait sans force" [20]. „Fixer et détacher ses regards" ne peut aller sans catastrophe. La perte de la tête, en étroite liaison avec le regard, qui ponctue le récit dans *l'arrachage des têtes* (*Plume VIII*), (véritable histoire de têtes) c'est la catastrophe par excellence. Force ambiguë, l'oeil c'est la catastrophe d'autrui aussi bien que de soi-même : „Un homme fut frappé par un roc qu'il avait trop regardé" [21]. Cette même leçon se dégage de *Je vous écris d'un pays lointain* [22], car ne pas fixer ses yeux sur..., c'est ne pas se faire repérer par le malheur. La force et la faiblesse rattachent le regard à une vision existentielle, biologique. La tête c'est la commande, le centre de la vigilance, place forte du regard. Aussi le malheur apparaît-il souvent comme punition d'un moment de distraction, tel celui où „Plume marcha les pieds

[15] *La Nuit Remue*, p. 40.
[16] „Les Cahiers de L'Herne", no. spéc. *Henri Michaux*, Ed. de L'Herne, 1966, p. 382.
[17] *Ibidem*, p. 385.
[18] *Ibidem*.
[19] *Épreuves, Exorcismes*, p. 107.
[20] *Plume*, p. 175.
[21] *Ibidem*, p. 60.
[22] *Ibidem*, p. 77.

Scanned with OKEN Scanner

au plafond" [23]. De même, la tête arrachée était coupable car elle tenait mal. Le signe exemplaire de la faiblesse, c'est la paupière lasse du malade, l'oeil agressé. On assiste ainsi à un jeu constant de la force et de la faiblesse qui s'appellent mutuellement, de l'offensif et de l'inoffensif, énorme amusement intérieur bien des fois, sans pour autant rien perdre de sa gravité intrinsèque : jeu fondé en magie ou l'on se complaît à être tour à tour faible et fort, vainqueur et vaincu, ce que *Mon Roi* [24] illustre de façon quasi symbolique. De la force dominatrice, hypnotique du regard, base d'une stratégie existentielle et moyen d'une possession mentale du monde, dérive à la fois la vie perçue comme bataille et le commandement de la vigilance, de la prudence, facettes que l'oeuvre de Michaux individualise jusqu'à la déroute. Une stratégie poétique en résulte qui rend compte du jeu de l'espace et des formes, plus exactement un espace-forme. A un extrême de ce jeu il y a cette réduction physique progressive d'une personne que le narrateur opère dans *Envoûtement* [25] (pour se venger), d'un humour tout à fait caractéristique de Michaux. A l'autre extrême, les monstres „lavés de regard" proposent un élargissement spatial. Leur assimilation au paysage, aux formes de la nature est proprement un détournement du fond-force (possible en l'absence de l'oeil), au profit de la forme. Le rétrécissement et la dilatation de l'espace sont régis par la force et la direction du regard : le regard relâché amène l'étendue, la plaine, tandis que sa modification fait apparaître (mes) lances, (mes) haillons, (mes) précipices" [26] en d'autres mots, l'obstacle infranchissable, douloureux ou haineux.

3. *Le regard, exercise pur*

Le double exercise mental et poétique de *Plume :* pénétrer dans une pomme par la force du regard et se dilater ensuite jusqu'à devenir l'Escaut est exemplaire dans sa succession même. De nombreux autres textes peuvent être explicités comme concentration, mobilisation de l'être entier, ou le regard résume l'essence spirituelle de la volonté, libération spirituelle (*Saisie-Dessaisie*) [27], délestage différent de la démobilisation-fatigue involontaire. Dans *La Ralentie*, il s'agit de n'en plus pouvoir, de ne plus pouvoir vouloir, sombrer. L'eau, „l'alliée de la distraction, de la dispersion", a ici une connotation négative. La concentration parfaite en soi-même mène logiquement à la boule, sphère inattaquable qui dévoile sa signification profonde dans l'emploi figuré, militaire du terme hérisson : „Centre de résistance ; point fortifié d'un front discontinu". La sphère n'est donc pas seulement, comme pour Bréchon, un abri sûr, espace douillet" [28]. Effet d'une concentration maxima, elle est elle-même oeil concrétisant l'être rassemblé, vigilant, forme imprenable. C'est avec cette signification que la sphère est présente dans l'un des récits de Mircea Eliade, à savoir *Le secret du docteur Honigberger*. Poursuivant les étapes de l'initiation du personnage principal, le docteur

[23] *Plume*, p. 173.
[24] *La Nuit remue*, p. 14.
[25] *La Nuit remue*, p. 121.
[26] *Plume*, p. 11.
[27] *Vers la complétude*, by GLM, 1967.
[28] R. Bréchon, *L'espace, le corps, la conscience*, in „Les Cahiers de l'Herne", no. cité, p. 183.

Scanned with OKEN Scanner

Zerlendi, aux techniques du yoga, le narrateur retient ce passage du journal du héros concernant „les deux fluides, de nature si difficile à preciser, de la tradition occulte indienne" [29] : „J'ai unifie assez aisément les deux courants (?) jusqu'au talon, écrit de nouveau le docteur, se rapportant à la même expérience. A ce moment-là j'ai eu la sensation précise que j'étais sphérique, que j'étais devenu une boule impénétrable, parfaitement imperméable. Sentiment plénier d'autonomie, d'invulnérabilité. Les mythes relatifs à l'homme primitif, conçu sous la forme d'une sphère, dérivent sans doute de cette expérience de l'unification des courants" [30] (c'est nous qui traduisons).

Disons, pour revenir à Michaux, que la dernière limite de la concentration réduit la boule au point, diminution bénéfique en tant que stratégie vitale. Le point, le grain, déguisement en vue de tromper l'ennemi, représentent la dernière résistance et s'associe dans *Petit* (*Mes propriétés*) à un défi narquois : „Oh ! Je n'ai pas à me vanter : Petit ! Petit ! / En si l'on me tenait, / On ferait de moi ce qu'on voudrait" [31]. Mais le point est ambivalent, maléfique et bénéfique à la fois, en un mot ruse de guerre. Cependant cette ambivalence elle-même souligne sa perfection, non sans intérêt pour le rapport de l'espace naturel et de l'espace à dessiner.

L'exercise mental, la discipline de l'oiel dirigés en vue de déjouer les plans de l'ennemi (un ennemi contrariété, contrainte ou alternative indésirable) trahit de toute évidence son origine orientale (que le rapprochemnet avec le texte de M. Eliade suggérait déjà). C'est R. Bréchon qui signale l'intérêt de la tradition tantrique pour la conception du corps et de l'âme chez Michaux : „M. Eliade a montré comment le yogin tantrique réussit à réaliser „une identification du Mandala dans son propre corps". Chez Michaux également, c'est par le corps que l'être dédoublé ou éparpillé peut trouver le centre qui lui „confère la réalité intégrale" [32].

Le style de Michaux est dans l'abscence du style expressivité, vers l'expressionnisme plutôt, du côté vital de l'aventure existentielle, à saisir dans cette oeuvre grâce au double impact de la peinture et de la pensée orientale. Poésie exorcisme mais performative dans un sens nouveau, parce que exercice indéfiniment repris, dans une variété mystificatrice, d'une discipline, la plus haute qui soit, celle de se posseder, d'être soi-même, comme il est dit dans *Plume :* „J'y ai l'oeil, attentif, acharné, plutôt à être toujours bien exclusivement moi" [33]. Le lecteur attentif ne saurait manquer cette leçon de „pouvoir que lui offre un poème exercice vivant, où un moyen figuratif, l'oeil, devient signe global dans un véritable texte-regard.

Universitatea „Al. I. Cuza" — Iaşi
Facultatea de Filologie

[29] *La ţigănci şi alte povestiri*, Bucureşti, 1969, p. 288.
[30] *Ibidem*, p. 287—288.
[31] *La nuit remue*, p. 166.
[32] *Art. cité*, p. 187
[33] *Op. cit.*, p. 14.

Scanned with OKEN Scanner

POVESTIRILE DESPRE HANRAHAN ŞI „URMELE" LOR ÎN POEZIA LUI W. B. YEATS

DE

RODICA ALBU

În cele ce urmează vom ajunge, fie măcar parţial, la înţelegerea statutului pe care îl are în corpusul operei scriitorului irlandez W. B. Yeats (1865—1939) ciclul *The Stories of Red Hanrahan,* scris de acesta în tinereţe, pornind de la un fir pe care ni-l oferă versul 57 dintr-un poem major din creaţia sa tîrzie, *The Tower* [1]. Pornim, deci, de la „urmă" spre obiectul care a lăsat-o, obiectul în acest caz fiind un text al aceluiaşi autor.

Cu o structură tripartită, în care partea întîi anunţă tema, partea a doua o materializează într-o aglomerare de personaje-imagini, fiecare cu povestea sa, iar a treia înnoadă firele într-o concluzie cu iz testamentar, poemul „The Tower" este adesea menţionat de critică, dar o analiză amplă este sistematic evitată. Şi nu este de mirare. Cele 195 de versuri, cu coerenţa de suprafaţă frîntă în multe locuri, reprezintă (1) cel puţin tot atîtea deschideri spre alte texte sau segmente de texte ale aceluiaşi autor, fiecare contribuind, indirect, la înţelegerea semnificaţiei textului în discuţie şi (2) deschideri spre un spaţiu socio-cultural marcat puternic (şi) de dimensiunea temporală, căci sîntem trimişi cu dezinvoltură de la Platon şi Plotinus la împrejurimile turnului Ballylee, turn în care autorul locuia efectiv în vremea cînd a scris poemul (şi acesta nu este singurul caz în care îl surprindem pe Yeats impunînd o realitate obiectuală simbolurilor sale poetice).

Nu intenţionăm nici noi o analiză exhaustivă, ci, constatînd că într-o reţea densă de semnificaţii „cercul hermeneutic" poate începe mai de oriunde, căci textul îşi va releva, oricum, unitatea, vom porni, aşa cum anunţam, de la orgoliosul vers 57 din partea a doua a poemului :

57. *And I myself created Hanrahan.*

Versurile 58—72, care sînt o expansiune a acestuia, oferă date din, să zicem, „biografia" personajului, cu excepţia versului :

64. *I thought it all out twenty years ago.*

---

[1] În creaţia scriitorului irlandez W. B. Yeats, creaţie ce se întinde pe aproape şase decenii, apar, cînd şi cînd, nişte poeme-sinteză, puncte nodale în reţeaua de semnificaţii, momente de recapitulare şi salt, de reflecţie asupra condiţiei poetului şi actului poetic. Un asemenea poem este *The Tower* (1926), care dă şi titlul celebrului volum din 1928.

Scanned with OKEN Scanner

în care se insistă pe faptul că „it", adică toată această născocire despre Hanrahan s-a conturat în mintea creatorului în urmă cu douăzeci de ani.

Ademeniți de însuși autorul [2] în capcana referențialității obiectuale, sîntem tentați, plasîndu-ne la nivelul mimetic (cf. Riffaterre, p2 ff.), să verificăm dacă afirmațiile din versurile 57 și 64 sînt istoricește exacte.

În ce privește datarea din versul 64, „twenty years ago", ea are rostul de a marca distanța între textul în speță și cel la care sîntem trimiși. Lunecînd în realitate, însă, constatăm că nu cu douăzeci, ci cu treizeci de ani mai înainte, mai exact în 1897 a prins contur ciclul de povestiri intitulate *The Stories of Red Hanrahan*, pe vremea cînd Yeats era un tînăr poet ce-și căuta profilul propriu între și dincolo de romantism și simbolism și se ocupa sau se ocupase, între altele, și de colecționare de folclor, editarea operelor lui Blake, teosofie, magie și alte științe oculte și foarte la modă.

Cît privește afirmația din versul 57 în legătură cu paternitatea creației lui Hanrahan („I myself..."), să încercăm să-i înțelegem sorgintea, nelipsită de importanță în descifrarea semnificației. În prima versiune publicată a povestirilor, eroul se numea O'Sullivan. Owen Roe Sullivan (*Roe* = engl. *red* = rom. *roșu*) fusese un oarecare poet itinerant irlandez care a trăit între anii 1748 și 1784 (v. Hoffman, p. 75). În versiunea definitivă se păstrează din numele individului real calificativul *red* din titlu și din descrierea fizică a personajului precum și prenumele Owen, menționat de mai multe ori în cursul povestirilor. Yeats nota că „Red Hanrahan e un nume imaginar... erau mulți poeți asemeni lui în secolul al XVIII-lea prin Irlanda... Cred că povestirile conțin emoția folclorului" (apud Wades, p. 72). Autorul își explicitează astfel intenția de a prelucra motive folclorice într-o sinteză personală avînd în centru un personaj reprezentativ pentru un anumit grup social, istoric și geografic delimitat, dar care, prin semnificația experienței sale va depăși cu mult cadrul inițial bine fixat.

În prima povestire, Hanrahan, învățător și poet, „un tînăr înalt, puternic, cu părul roșu" (*M*, p. 213), pornit spre iubita sa, Mary Lavelle, poposește într-un hangar, unde se lasă antrenat într-un joc de cărți cu un bătrîn ciudat, care, în timp ce face cărțile, murmură „pică și caro, curaj și putere ; treflă și cupă, cunoaștere și plăcere" (însemnele echivalente pe lumea cealaltă aveau să fie lancea, piatra, sabia și cazanul). Mișcările cărților și ale mîinilor sale hipnotizează privitorii și, deodată, un iepure răsare dintre mîinile lui și apoi, pe rînd, o întreagă haită de cîini care-l urmează. Hanrahan pornește în trasă după ei și ajunge astfel în Lumea Cealaltă (the Otherworld), unde refuză dragostea unei frumoase nepămîntene. Tot ceea ce avea să i se întîmple după aceea, după revenire pe pămînt, avea să fie consecința acelei întîlniri și a acelui refuz, iar viața sa avea să fie, în bună parte, a unui mort de viu, mai ales prin neîmplinirea erotică (fie din cauza rătăcirilor sale prin Otherworld — episodul Mary Lavelle ; fie din cauza faimei sale de a fi fost acolo — episodul Oona ; fie, pur și simplu, din pricina bătrîneții — episodul Nora).

Motivul jocului de cărți apare mai întîi în poemul „The Host of the Air" (prima apariție : în *The Bookman*, nov., 1983). După titlul acestui poem Yeats nota : „Am auzit povestea pe care se bazează această baladă de la o bătrînă din Ballisodare, districtul Sligo. Ea mi-a repetat un poem gaelic

[2] Vom identifica, pentru simplificare, autorul cu eroul liric al poemului.

cu acest subiect şi apoi mi l-a tradus. Întotdeauna am regretat că n-am notat cuvintele şi, ca o compensaţie, am alcătuit această baladă".

Tînărului O'Driscoll îi este răpită iubita, Bridget, de către cei din „oastea aerului" cum mai sînt numite zînele[3] în irlandeză. O'Driscoll însuşi este ademenit de un tînăr şi o tînără din lumea zînelor, dar Bridget, deşi acum nepămînteană (= moartă), îl fereşte de primejdie, îndemnîndu-l să joace cărţi cu nişte bătrîni. Între timp, Bridget este prinsă în braţe de un fermecător reprezentant al oştii aerului, la care O'Driscoll împrăştie cărţile, se trezeşte din vis şi totul dispare, în afară de muzica veselă şi tristă care s-a auzit din înalt în tot acest răstimp.

Tot cam din aceeaşi perioadă datează şi două poeme scurte „A Poet to His Beloved" şi „He tells of the Perfect Beauty", iniţial publicate împreună în *The Senate* (martie 1896) ca două părţi ale aceluiaşi poem, „O'Sullivan the Red to Mary Lavell". Interesant este aici identificarea eroului liric cu poetul Sullivan şi porecla sa „the Red", „cel Roşu", deci.

Cele două texte sînt incluse în volumul *The Wing among the Reeds* (1899), în care titlurile mai multor poeme încep cu pronumele „He". Consultînd variantele, constatăm că, iniţial, în locul lui „he" apăreau nume proprii: Aedh, O'Sullivan, Hanrahan şi, o singură dată, Mongan. Yeats însuşi explică rostul acestor personaje apelînd la terminologie magică: Michael Robartes" este foc reflectat în apă, „Hanrahan" este foc suflat de vînt, „Aedh" (în irlandeză echivalentul numelui propriu *Hugh*, dar însemnînd şi *foc*) este focul arzînd prin sine însuşi. Altfel spus, fiecare reprezintă o altă ipostază a IMAGINAŢIEI (v. *Var*, p. 803).

Cît despre motivul iepurelui urmărit de haita de cîini, el este în fond motivul folcloric al vînatului şi poate fi asociat altor variante care apar în poezia lui Yeats: mistreţul fără colţi şi, mai ales, căprioara fără coarne (a se vedea „The Wanderings of Oisin", *CP* 409 şi *He mourns for the Change that has come...*[5] *CP*, p. 68).

Ce se păstrează din povestirea iniţială, obţinută prin amalgamarea unor elemente ale căror surse tocmai am încercat a le identifica, în evocarea ei în versurile menţionate din „The Tower?" În ce măsură elementele din textul în proză sînt reluate în versurile 58—72 şi cu ce ton!, cu ce modificări şi cu ce consecinţe pentru semnificaţia poemului? (După cum vom vedea, se poate vorbi de consecinţe şi retroactiv, lectura poemului „The Tower" putînd provoca o nouă lectură, mai complexă, a povestirilor scrise cu 30 de

[3] De notat că acestea sînt fiinţe de ambe sexe şi de mărimea oamenilor obişnuiţi (deosebit, deci, de variantele liliputane ori gigantice din folclorul altor popoare), care ţin de lumea cealaltă, ţinut al morţii, dar şi al eternei tinereţi. Pămînteanul are două posibilităţi de a intra în contact cu ele: prin moarte sau printr-o stare de transă/vis, prin care el continuă să fiinţeze printre muritori deşi spiritul îi este răpit de zîne.

[5] A se observa că imaginea din „He mourns for the Change...", cea a cîinelui care urmăreşte o căprioară fără coarne, apare în străvechea legendă irlandeză despre călătoria lui Oisin (Usheen) în „insulele celor Tineri". În legătură cu aceasta Yeats notează că imagini asemănătoare apar şi în alte povestiri celtice vechi, „imagini ale dorinţei bărbatului şi ale dorinţei femeii pentru dorinţa bărbatului" şi ale tuturor dorinţelor asemenea acestora (*Var*, p .153). Se poate face şi o lectură în sens orfic a acestei secvenţe, lectură înlesnită de faptul că în tradiţia celtică „the hounds" sînt atît cîinii lui Hades cît şi sufletele damnate, iar iepurele este amintit de Cezar în *De Bello Galico* ca asociat vrăjitoriei, şi prin aceasta se leagă de fertilitate şi abandon sexual.

ani mai înainte.) Versurile 58—63 oferă un portret şi o schiţă de destin ale celui ademenit de jongleriile unui bătrîn, iar versurile 65—72, izolate de secvenţa anterioară de versul 64 (citat mai sus), plus pauza de strofă, relatează episodul jocului de cărţi. Aici, spre deosebire de povestirea din 1897, în care spectatorul nu percepea dacă iepurele şi cîinii apar prin transformarea sau prin alte scamatorii, în versul 69 se mizează pe omonimia celor două cuvinte *pack* (69 *A pack of hounds not a pack of cards* = *O haită* de cîini, nu un pachet de cărţi), ceea ce dă un aer uşor jucăuş întregii rememorări. Consecinţele sînt, însă, profunde, motivul vînatului sugerat de „hounds" avînd sugestii erotice, în timp ce cărţile de joc, iniţial concepute ca salvare din alunecarea în imaginaţie, devin mediatoare tocmai pentru intrarea eroului în ea. Rememorarea culminează în versurile :

71. *Hanrahan rose in frenzy there*
72. *And followed up those baying creatures towards —*

Aici urmează o pauză marcată dublu, prin linie de pauză şi prin spaţiul tipografic care indică sfîrşitul de strofă ca, mai apoi, strofa următoare să înceapă pe un ton voit de conversaţie cu :

73. *O towards I have forgotten what — enough !*

şi continuă cu încercarea de a evoca o altă imagine, de a schiţa un alt personaj. Ne întrebăm, desigur, (1) ce anume a uitat autorul (v. nota 2) şi (2) dacă, într-adevăr, va fi uitat ceva ori ruperea din nou a discursului are alte cauze ?

La prima întrebare răspunsul se află în textul primei povestiri despre Hanrahan, deci în afara textului poetic în discuţie. Ce şanse i se oferă, însă, cititorului neiniţiat în poezia lui Yeats de a umple golul (cf. Rffaterre, p. 5) ? Este „The Tower" suficient sieşi în acest punct ? Vom precipita puţin răspunsul spunînd că transformarea *pack of cards* → *pack of hounds* marchează alunecarea în imaginar şi tocmai aceasta este calea pe care autorul deocamdată refuză să o numească[6] (a se vedea, însă, versurile 92—93), interzicînd descoperirea misterului în care se cufundase acest Orfeu irlandez. În ajutor ne vine secvenţa următoare în care toţi locatarii imaginari ai turnului sînt invocaţi laolaltă şi între ei îl recunoaştem din nou pe Hanrahan în versurile :

92. *The red man the juggler sent*
93. *Through God-forsaken meadows*

versuri ce constituie, în bună parte, cheia pentru umplerea golului pe care-l sesizam mai sus. Tuturor acestor produse ale imaginaţiei li se adresează întrebarea, tulburător de personală, dar şi de generalizatoare :

97. *Did all old men and women, rich and poor*
98. *Who trod upon the rocks or passed the door,*
99. *Whether in public or in secret rage*
100. *As I do now against old age ?*

---

[6] În acelaşi timp, pentru iniţiat, iepurele este forma în care s-a schimbat Mary Lavelle, iar ea este urmărită de cîinii lui Hades, pe care Hanrahan îi urmăreşte la rîndu-i, Orfeu modern, pentru a recupera sufletul iubitei sale din Otherworld. Or, evocarea acestei lumi poate avea consecinţe nefaste, de aceea poetul impune un tabu, simulînd uitarea.

Această întrebare motivează evocarea tuturor umbrelor din partea a doua şi se corelează cu tema anunţată în partea întîi : cea a conflictului între viaţa înaintată, pe de o parte şi tinereţea inimii precum şi forţa fantastică a imaginaţiei devoratoare pe de alta. De ce pentru a-i smulge, parcă, printr-un descîntec magic, răspunsul dorit, este oprit doar Hanrahan, în timp ce ceilalţi oaspeţi ai imaginaţiei sînt concediaţi. Şi de ce tocmai lui i se adresează noua întrebare :

113. *Does the imagination dwell the most*
114. *Upon a woman won or a woman lost ?*

Versurile 105—112 vor fi constituind explicaţia pe care am putea-o reformula — deci, traduce — în următorii termeni : Hanrahan are experienţa necesară în materie şi, mai ales, el fiind fructul imaginaţiei poetului, imagine care scapă experienţei reale, e mai aproape el însuşi de misterele imaginaţiei în sine. Iar pe acestea le cunoaşte mai mult decît alţii tocmai pentru că trăieşte în apropierea morţii şi cunoaşte astfel secrete ale lumii imaginaţiei extrase din Anima Mundi pe care le împarte cu eroul liric.

Recitim acum versul de la care porneam iniţial, *„And I myself created Hanrahan"*, drept *And I myself created myself* („eu însumi m-am creat pe mine însumi"), pe mine însumi pe latura imaginativă, adică pe mine însumi manifestat prin opera mea (= produsul imaginaţiei mele). Şi poate surprinzător, dar nu inexplicabil, întregul text „The Tower" capătă consistenţă şi unitate dacă e citit în cheia povestirilor din tinereţe, fără a avea nevoie, însă, de această cheie, avînd deci, în el însuşi suficiente resurse de a-şi impune valenţele estetice. Dar pentru aceasta, demonstraţia este abia pregătită, nu şi efectuată.

Povsetirile despre Hanrahan, în schimb, îşi găsesc, cu siguranţă, rostul existenţial în corpusul yeatsian tocmai citite în sincronie cu opera poetică de maturitate. Astfel, tratate, ele devin locul de referinţă pentru un mănunchi de teme, motive şi simboluri recurente în creaţia poetică a scriitorului irlandez. Aceste povestirii, care acţionează pe anumite porţiuni ca un filtru între sursele de inspiraţie (realitate + tradiţie folclorică) şi produsele inspiraţiei (poemele), răspund nevoii pe care o va fi simţit la un moment dat autorul de a-şi crea singur textul de la care să derive alte texte. Amalgam de folclor irlandez şi mitologie personală, *Povestirile despre Red Hanrahan* ca text de mediere înlesnesc înţelegerea unor elemente de idiolect yeatsian, dar pot fi, la rîndul lor, recitite prin filtrul creaţiei tîrzii a poetului.

Abrevieri :

M — W. B. Yeats, *Mythologies*, *Collier Books*, 1959.
Var — *The Variorum Edition of the Poems of W. B. Yeats*, Edited by Peter Allt and Russel K. Alspach, Macmillan, New York (1957), Sixth Printing 1973.
CP — *The Collected Poems of W. B. Yeats*, Macmillan (1950), 1971.
Hoffman — Daniel Hoffman, *Barbarous Knowledge*, Oxford University Press, London, 1967.
Riffaterre — Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, Indiana University Press, Bloomington and London, 1978.
Wade — Allen Wade, *A Bibliography of the Writings of W. B. Yeats*, 2nd ed., London, 1958.

Universitatea „Al. I. Cuza" — Iaşi
Facultatea de Filologie

IRONIA ŞI PRODUCTIVITATEA TEXTULUI

DE

LIGIA CONSTANTINESCU

Interpretarea corpusului nuvelistic *Encantadas* sau *Insulele fermecate* de Herman Melville se poate face în baza distincţiei dintre intertext şi intertextualitate şi a opţiunii pentru cea de-a doua noţiune, respectiv: „mecanismul interior de funcţionare a unui text", ceea ce presupune „analiza procesului de semnificaţie din punctul de vedere al includerii în/excluderii din spaţiul textual a altor texte sau discursuri" [1]. Spaţiul de emergenţă creat prin sistemul de transformare a modelului se încarcă intrinsec de un maxim potenţial ironic. Nu ar fi vorba numai de ironia inerentă unei „poetici a contrastelor" sau a „interferenţei registrelor" [2]. Această interdiscursivitate ar fi numai una dintre formele de manifestare a ironiei. Pentru a surprinde relaţia de reciprocă productivitate dintre ironie şi intertextualitate se poate porni de la această definiţie de lucru: juxtapunerea configuraţiilor inter/intratextuale prin care se obţine răsturnarea modelului într-un spaţiu al incongruenţei, ale cărei tensiuni echivalente se descarcă euristic prin dialectica productivităţii textuale. Această abordare po(i)etică este menită să reconstituie modul în care textul în discuţie îşi promovează propriile convenţii literare şi-şi asigură coerenţa.

În *Encantadas*, semnele indiciale sau anaforice (J. Kristeva), denumite şi 'amprente' (U. Eco), îşi manifestă recurent natura metatextuală, prin care se configurează două tipuri de situaţii retorice [3]. Dominantă este structura dialogică ce se produce prin actualizarea simultană, în cadrul situaţiei, a 'temei' şi 'remei', respectiv *Grăiasa zînelor* de Ed. Spenser şi *Insulele fermecate* de H. Melville. În paralel, se manifestă în nuvele şi alt tip de situaţie retorică: cea în care 'rema' ca figură distorsionant parodică face să se perceapă absenţa 'temei' ca prezenţă.

---

[1] Distincţia între 'intertext' şi 'intertextualitate' este stabilită de M. Riffaterre, *L'intertexe inconnu*, în „Littérature", 41/1981.

[2] P. Zumthor, *Intertextualité et mouvance*, în „Littéraure", 41/1981.

[3] I. Lotman, Boris Gasparov, *La rhétorique du non-verbal*, în „Rhétoriques Sémiotiques", Revue d'Esthétique, no. 1—2/1979. Situaţia retorică este definită drept: „une situation de juxtaposition de deux textes (structures) d'organisation différente, formant unt quelconque unité interliée", „en situation d'intrâductibilité réciproque", p. 78. Apud Smaranda Vultur, *A propos des configurations intertextuelles*, în „Cahiers roumains d'études littéraires", Éditions Univers Bucarest, 4/1984, p. 75.

Scanned with OKEN Scanner

Textul *se face* prin menținerea în tensiune a 'temei' și a 'remei'. În planul intertextual al nuvelelor, configurația retorică fundamentală se susține prin contrastarea a două modalități diferite de enunțare. Modalitatea descriptivă este precumpănitoare. 'Tema' și 'rema' sînt coprezente mai întîi la nivelul descrierii, dar și în procesul de confruntare a descrierii cu modalitatea narativă de enunțare. Prin rețeaua explicită de epigrafe și imaginile lor descriptive, 'tema' proiectează în text trăsăturile semice figurative din *Crăiasa zînelor*, respectiv : 'feeric', 'senin', 'pastoral', 'fermecător'. Spațiul de emergență rezultă din evocarea alegoriei lui Spenser despre 'triumful virtuților', ca scop al conflictului etern între bine și rău. Cititorului i se redeșteaptă poemul despre cultul cavaleresc al onoarei, despre dragostea adevărată și despre exigențele spiritului. Sînt acționate conotațiile idealiste tipice pentru 'romance'. Tot în modalitate descriptivă, 'rema' se manifestă în primele cinci secvențe despre arhipelagul Gallapagos, a cărui înfățișare, floră, faună și tradiție legendară sînt marcate de trăsăturile semice figurative : 'arid', 'dezolant', 'sumbru', 'grotesc', 'decăzut'.

Coprezența celor două serii antinomice generează ironia. Dar aceasta nu este provocată numai de faptul că așteptările cititorului sînt consecvent subminate prin descrieri ce mențin în tensiunea incongruenței categorii semice opuse. Pentru a înțelege 'diferența specifică' a ironiei, pornim de la reconsiderarea 'actului descrierii' din perspectiva pragmatică a discursului [4]. În consecință, actul discursiv al descrierii poate implica o atitudine modală față de lume, deoarece locutorul își poate exprima o atitudine specifică în construirea referentului. În textul nuvelelor, ironia devine funcția modalizantă a descrierilor, prin care se instaurează sensul viziunii lui Melville. Maniheismului spenserian i se răspunde cu o replică polemică. Este convingerea scriitorului american că „binele și răul sînt inextricabil amestecate", valorile opuse se manifestă simultan, cele două laturi ale naturii umane (luminoasă și întunecată) coexistă. Sînt emblematice : titlul Schiței II (*Cele două fețe ale unei țestoase*), descrierea stîncii Rodondo (Schița III) sau Schița IV (*Vedere de pe Pisga*). În prezența 'temei', marcată de categoria semică 'perfecțiune', această 'remă' emite și categoria semică cu funcția tematică 'ambivalentă'. Dar textualizarea ambelor categorii semice produce ironia, redată prin perechea de categorii semice 'ideal — auto-amăgire'.

Opoziția narativ — descriptiv se susține cu precădere în episoadele V — X ale textului, în care elementele descrierii sînt evocate din nou, în același timp cu nararea evenimentelor. 'Rema' introduce elemente narative ce compun o configurație carnavalescă, susținută atît în planul încadrării/ramei, al imagisticii, cît și în cel al discursului. 'Tema', acționînd de această dată prin absență, reproduce același tip de nucleu sincretic al carnavalescului. Refuncționalizarea carnavalescului la Melville se poate interpreta prin referire la componentele sale spenseriene. Constitutive pentru încadrarea alegorică din *Crăiasa zînelor* sînt elemente ale procesiunii ('pageantry') și ale măștii. Tablourile decorative, scenariile somptuoase, schimbarea bruscă a ordinii scenelor, compozițiile de grup, muzica versurilor țin de factura elizabetană a carnavalului, prin care elementele tonale fuzionează în acea spi-

[4] Conform demonsrației făcute de A. Măgureanu, *Description vs, narrattion : une remise en question*, „Cahiers roumains d'Études littéraires", 2/1981.

ritualitate magică prin care Spenser doreşte: „să modeleze un gentleman sau o persoană nobilă prin disciplină şi virtuţi alese". Dar poemul manifestă şi un carnavalesc de factură rabelaisiană, în accepţia lui Bahtin. Elementele sale constitutive[5] sînt tot atîtea echivalente formale ale trăsăturilor culturii elizabetane. Juxtapunerea acestor stiluri sau formule retorice în poemul lui Spenser într-*uneşte* în plan compoziţional sinteza spiritului elizabetan.

Dacă la Spenser carnavalescul corespunde unei viziuni relativ senine şi armonioase, la Melville el aparţine fenotextului. Edificatoare este încadrarea, ce antrenează elemente ale 'remei' narative în simetrii şi reduplicări macrostructurale. Orchestrarea celor zece schiţe în jurul Schiţei V — cea pivot — vădeşte înclinaţia lui Melville pentru proiecţii multiple. Astfel, primele cinci şi ultimele cinci schiţe se reflectă şi se comentează reciproc. Schiţa X trimite la V, precum şi la Schiţa I. Sînt naraţiuni care dramatizează natura grotească, decăzută a locuitorilor pe care tradiţia legendară i-a asociat insulelor. Reiese că atît în sine, cît şi prin potenţare reciprocă, narativul şi descriptivul au aceeaşi funcţie modalizantă: a ironiei. Prin comentariul final despre condiţia exilaţilor şi epitaful de pe insula lui Chatham se sugerează începutul unui nou ciclu temporal. „Timpul acţionînd în mod distructiv şi înnoitor", ideea de bază a carnavalului pentru Bahtin[6], se recunoaşte în această încadrare narativă, cu efect de replică distorsionant parodică faţă de încadramentul alegoric spenserian.

Şi în plan interdiscursiv textul lui Melville mimează carnavalescul spenserian. „Dărîmarea barierelor între genuri şi stiluri diferite" se amplifică prin forţa figurilor intertextuale (elipsa, hiperbola, repetiţia), astfel încît efectul este de relativizare sau dispersie. Tensiunea incongruenţei se acumulează prin juxtapuneri sau dislocări ale unor convenţii stilistico-retorice ale epocii: alegoria transcendentalismului emersonian, memorialistica descriptivă şi impresiile de călătorie la persoana I, discursul epistolar şi confesiv, cel al tradiţiei orale şi al cronicilor, exotismul romantic şi fantasticul gotic, discursul expozitiv ştiinţific, cel biblic şi filozofic-moralizator, precum şi cele sentimental-patetic sau aspru-naturalist. Fără a avea o viziune carnavalescă, Melville se foloseşte de aceste elemente ale interdiscursivităţii carnavaleşti pentru a parodia feericul înşelător al viziunii carnavaleşti a lui Spenser. Se recunoaşte o strategie tipic melvilliană în această subminare din interior a unei convenţii şi refuncţionalizarea ei simultană. Această strategie se confirmă şi în jocul instanţelor narative.

Naratorul lui Melville, regizînd întregul montaj la pers. I, îşi schimbă tonul vocii potrivit cu rolurile pe care le interpretează. Este astfel pe rînd: martor care descrie cu exactitate şi îşi notează impresiile în mod relativ detaşat, sau participant intim la dialogul familiar cu cititorul, faţă de care se implică prin confesiuni, comentarii sau sfaturi. Aceste transformări, tot atîtea dovezi ale potenţialului de alteritate prin mască, survin în 2 moduri din cele 4 prin care Kristeva descrie metamorfozele autorului în actor în procesualitatea scriiturii. Exemplificarea se referă la una dintre aceste modalităţi, de transformare a instanţelor narative în nuvele. Potrivit raportului

[5] Dintre elementele sale constitutive menţionăm: alegoria medievală, epicul clasic italian, cel eroic cavaleresc şi al romance-ului, pastoralul, discursul moralizator, realist comic sau satiric.

[6] M. Bahtin, *Problemele poeticii lui Dostoievski*, Bucureşti, 1970.

denumit „raport modalizant indirect“ [7], autorul se transformă în actor (conform relației T^aC^a/T^eC^e) prin subordonarea protagonistului enunțului de către cel al enunțării. Este ceea ce se întîmplă în *Schița IX*, prin duplicitatea naratorului față de schivnicul Oberlus. Melville își deconspiră aici propriile strategii narative, mărturisind cititorului că a schimbat conținutul scrisorii originale găsită în *Jurnalul unei croaziere pe Oceanul Pacific* de cpt. D. Porter. Prin acest procedeu se ating 3 scopuri. În planul discursului, se sporește verosimilul prin intermediul jocului dintre iluzie și anti-iluzie. Este procedeul considerat de B. Heinrich susceptibil de a produce ficțiunea ironcă prin 'conul progresiei' [8]. În al II-lea rînd, se obține o relativizare axiologică, prin care se potențează configurația dual ă a viziunii lui Melville și se confirmă astfel natura parodică a replicii față de Spenser. Prin rîsul reținut al lui Melville se proiectează asupra lui Oberlus imaginile paradigmatice ale lui Adam, Caliban, R. Crusoe și Kurtz al lui J. Conrad. Prin vanitate, ură și lăcomie de putere, Oberlus subminează 'modelul' spenserian dat de imaginea alegorică a Disperării. Ceea ce se semnifică prin ironia acestor proiecții este credința lui Melville că sălbăticia primitivilor este într-un fel mai puțin condamnabilă decît cruzimea nobil deghizată a intențiilor creștine. Al III-lea scop atins prin strategia discutată se resimte în planul pragmatic al lecturii. Melville distruge iluziile cititorilor prin hermeneutica ironiei, prin care se schițează și o atitudine față de literatură și față de viață. Cititorul nu ar trebui, în consecință : „să se năpustească eroic în cîte-o stîncă și s-o izbească îndelung opintindu-se și smucindu-se, ca s-o clintească din loc și să-și urmeze drumul inflexibil“. Textul nuvelei trasează însuși acest proces de inițiere a cititorului în dialectica lecturii prin strategii derutante. Așa cum insulele nu sînt în realitate încîntătoare ci par *vrăjite* de la distanță doar pentru romantici sau naivi, nici textul nuvelelor nu se produce numai prin grotescul replicii polemice dat modelului spenserian. Specificul mecanismului de producere textuală este punctat prin 'mise-en-abyme' : „Într-atît de vie mi-e memoria, sau într-atît de vrăjită imaginația, încît mă întreb dacă nu cumva sînt victima unei halucinații în legătură cu Gallapagos. Căci mi s-a întîmplat adesea ca, în toiul unor petreceri, îndeosebi la sindrofiile date în vreun conac străvechi, luminat de lumînări, la ceasul cînd umbrele ce coboară în ungherele cele mai ferite ale unei săli încăpătoare și întortochiate, seamănă cu tufișurile bîntuite de duhuri ale vreunei păduri singuratice, — mi s-a întîmplat să atrag atenția tovarășilor mei de petrecere prin privirea-mi fixă și prin schimbarea bruscă a expresiei mele, în clipa cînd mi se părea că văd, ieșind încet din acele paragini închipuite, năluca unei țestoase gigantice care se tîra greoaie pe podea și pe a cărei spinare ardea cu litere de foc cuvîntul 'Memento'. Nuvela devine istoria acestei încercări

[7] J. Kristeva, *Le Texte du roman*, Paris, 1976. În cadrul unei abordări semiologice, Kristeva urmărește modul în care acest discurs carnavalesc face trecerea de la ideologemul simbolului la cel al semnului în opera lui Perse. Ceva similar se poate recunoaște la Melville, grație acelorași metamorfoze narative ce permit transgresarea legii, a normalului reprezentat de opoziții binare și de norme sau contracte respectate. Formula desemnează autorul T^aC^a, respectiv protgonistul procesului de enunțare și actorul T^eC^e, protagonistul enunțului

[8] Ficțiunea ironică se realizează prin 'conul progresiei' ca proces în care rolul Eului apare ca „alegoric-dialectic-epic“ ; *Fiktion und Fiktionsironie*, 1968, apud M. Popa, *Comicologia*, București, Editura Univers, 1975.

de generare a sensului prin ironia care să permită depăşirea 'halucinaţiei'. *Encantadas* textualizează ieşirea din năluca 'insulelor fermecate' a modelelor literare prin asimilarea lor în noi realităţi literare — 'Gallapagos'. Asistăm la însăşi geneza literaturii, în care ironia este mecanismul semiologizant al eternului 'Memento' : instaurarea propriilor convenţii textuale. Actualizarea simultană a 'temei' şi a 'remei' creează acel spaţiu de emergenţă marcat de semele tematice 'ideal-autoamăgire', prin care se instituie o modalitate a enunţului : „veridictory“ [9]. Descifrarea valorilor cognitive ale acestei modalităţi este înlesnită de comentarea funcţiei de ideologem a intertextualităţii în *Encantadas*. Fenomenele realităţii americane din prima jumătate a secolului al XIX-lea, ale cărei voci s-au proiectat prin recul ironic în acest text, sînt : optimismul şi democraţia naţională, transcendentalismul cu individualismul lui radical, expansiunea, industrializarea şi simţul de achiziţie, dualismul cultural şi convenţiile literar-artistice. Pe un plan mai general, prin ironie se accede la valorile cognitive ale 'formulei iniţierii'. Încrederea naivă a omului în validitatea aparenţelor duce la greşeală, dezamăgire şi distrugere, cu atît mai mult cu cît există riscul de a fi victima propriilor iluzii, de a te amăgi cu noţiuni idealiste. Această 'orbire' cognitivă se poate datora perspectivei unilaterale de cunoaştere. Caracterul limitat al adevărului individual, ce ignoră dualităţile din Natură, face posibilă lipsa de control asupra „forţelor întunecate, distructive“ din univers, inclusiv cel interior. Prin funcţia modalizantă : (ironia) a opoziţiei descriptiv-narativ, ce antrenează elementele carnavaleşti într-o proiecţie a paradigmaticului în sintagmatic, Melville produce un sistem textual, a cărui capacitate de autoreglare îl face coerent şi verosimil.

Universitatea „Al. I. Cuza“ — Iaşi
Facultatea de Filologie

[9] A. J. Greimas, J. Courtés, *Sémiotique, Dictionnaire Raisonné de la Théorie du langage*, Hachette, 1979.

Scanned with OKEN Scanner

REFERENȚIAL — AUTOREFERENȚIAL ÎN ROMANUL LUI JOHN FOWLES

DE

IRINA BURLUI

Poetica romanului postmodernist dezvăluie în coordonatele sale fundamentale corelații revelatorii cu elemente de poietică, romancierul fiind în egală măsură preocupat de virtuțile artistice ale discursului său și de procesul propriu-zis de creație, de producere a unui text față de care el se situează în diverse posturi.

Interesul accentuat al romancierilor luați în discuție față de natura raportului dintre adevăr și ficțiune, dintre artă și realitate, nuanța de scepticism față de potențele re-creatoare ale discursului narativ, întreaga atitudine relativist epistemologică sînt doar cîteva dintre dimensiunile unui nou tip de roman modernist în care evazivul, vagul, introspecția exagerată, tendințele psihologizante sînt înlocuite cu construirea unui univers strîns corelat cu existența exterioară a individului, membru al unui sistem social permanent hărțuit de precaritatea procesului de cunoaștere, de intervenția fortuită a unui plan imaginar care reduce sau estompează existența nivelului strict obiectiv, adevărat și imuabil.

Creația romanescă a lui John Fowles, a lui John Barth sau a lui Kurt Vonnegut Jr. confruntă permanent pe cititor cu necesitatea de a accepta existența potențială a celor două nivele — real / imaginar — în interferența lor complexă, ireversibilă, conducînd uneori la concluzia că planul imaginar este cel care-l determină pe cel real.

Rezultă din această concepție cîteva trăsături definitorii pentru această scriitură, formulate deja de critica anglo-saxonă, de David Lodge printre alții, dintre care am menționa impactul dintre real și imaginar, procedeul permutării, sfîrșitul problematic sau chiar utilizarea unui tip de „double ending", inserarea elementelor de science fiction și introducerea comentariului metaliterar [1]. Se adaugă la toate acestea atitudinea sincer confesivă a autorului, chiar în cazul utilizării narațiunii la persoana I, stabilirea unui „pact" explicit cu cititorul căruia scriitorul îi împărtășește secretele actului

[1] Cf. David Lodge, *Postmodernist Fiction*, in *The Modes of Modern Writing*. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature, Edward Arnold, London, 1977, pp. 220—246.

de creație, propriile dileme, nemulțumirea sa față de condiția personajului sau față de reacțiile sale.

Avînd drept punct de reper un sistem referențial bine definit, în funcție de care autorul își organizează substanța ideatică, romancierul strecoară prin infuziuni repetate elemente autoreferențiale care-l dezvăluie ca personalitate creatoare ce nu mai refuză sistemul instituționalizat al convenției romanești, ci-l acceptă ca atare, atrăgîndu-l și pe cititor în jocul său de întîmplări. Cele două planuri interferează continuu pe parcursul textelor, scoțînd în evidență posibilitățile multiple ale contactelor intertextuale implicate în țesătura legăturilor temporale și a celor contextualizate cultural în experiența de viață a personajelor în care se contopește în mod inevitabil și viziunea proprie autorului. Nu este vorba în acest caz doar de ceea ce Mallarmé și Derrida, după el, numeau „diseminarea eului poetic" în text sau depersonalizarea discursului narativ ; se creează de fapt o stare de alteritate a autorului care, respingînd postura de creator omniscient, își asumă virtuțile unui filozof de nuanță relativistă ce pătrunde miezul existenței curente și tinde spre formularea unor adevăruri generale prin metaforă sau parabolă.

John Fowles făcea următoarele afirmații pertinente în eseul intitulat „Notes on an Unfinished Novel" : „Dacă vrei să fii realist, începe prin a minți. Nu poți descrie realitatea ; poți oferi doar metafore care o indică. Toate modalitățile umane de descriere (fotografice, matematice ca și cele literare) sînt metaforice. Chiar cea mai precisă descriere științifică a unui obiect sau a unei mișcări este o țesătură de metafore" [2].

Astfel de aserțiuni justifică și maniera accentuat metaforică și parabolică pe care o utilizează Fowles în romanele sale, cu nuanțe specifice în fiecare caz, dar păstrînd un substrat comun, cimentat pe fundamentul concepției estetice și filozofice a romancierului. Am ales pentru exemplificare două romane deja bine-cunoscute din creația sa, *Iubita locotenentului francez* și *Magul*, două capodopere diferite în substanță și realizare artistică, dar deplin ilustrative pentru tema în discuție.

În *Iubita locotenentului francez*, Fowles întreprinde o vastă reconstituire a epocii victoriene din perspectiva secolului nostru. Așa cum mărturisește romancierul însuși, intenția sa nu este de a „scrie despre ceea ce unii din romancierii victorieni au uitat să scrie : ci poate despre ceea ce ei nu au putut să scrie". Pornind de la premisa că însuși cuvîntul roman (în limba engleză *novel*) implică noțiunea de noutate, sarcina romancierului nu este aceea de a reconstitui în detaliu o întreagă epocă istorică, ci de a oferi un comentariu asupra ei dintr-o perspectivă apropiată cititorului. Deci ceea ce constituie pilonul de structură al romanului este această împletire între filonul referențial — datele despre epocă desprinse din documente, opere literare, inserții de citate reprezentative — și cel autoreferențial — maniera în care John Fowles, omul secolului nostru, percepe și interpretează o posibilă experiență de viață.

În perspectiva celor arătate mai sus, un subiect banal care include eternul triunghi relațional, în acest caz doi eroi de factură tipic victoriană — Charles Smithson și Ernestina Freeman pe de o parte, și misterioasa

[2] John Fowles, *Notes on an Unfinished Novel*, in *The Novel Today*, Malcolm Bradbury editor, Fontana Paperbacks, 1977, p. 139.

Sarah Woodruff, prototipul eroinei expulzate de societate, pe de altă parte, oferă autorului ocazii multiple pentru derogări și comentarii ce transformă textul într-un pretext de metaroman. Reconstituirea spiritului epocii victoriene implică în acest caz stabilirea unei evidente distanțe auctoriale și chiar erijarea autorului într-un cititor de semnificații, cititorul unui text care este realitatea istorică, politică și culturală a epocii victoriene.

Fowles își privește personajele de pe poziția creatorului conștient că produce o ficțiune printr-un proces asemănător celui în care sînt produse ficțiunile în realitate. Astfel, în Capitolul 45, în care se revine asupra primului deznodămînt și se răstoarnă cursul narațiunii, autorul comentează: „Am spus mai înainte că toți sîntem poeți, cu toate că nu toți scriem poezii; și sîntem de asemenea toți romancieri, adică avem obiceiul să scriem versiuni imaginare a ceea ce ar putea să ni se întîmple în viitor, poate azi am fi mai mult înclinați să facem filme. Selecționăm ipoteze cu privire la felul în care ne-am putea comporta și la ceea ce ni s-ar putea întîmpla și aceste ipoteze romanțate sau filmate adesea au un efect mult mai mare asupra felului în care ne comportăm în realitate cînd sîntem în prezența unor evenimente reale, decît sîntem în general dispuși să admitem“ [3].

Paralel cu această detașare de materialul ficțional, autorul asigură personajului o independență marcată care-i permite acestuia să evolueze pe coordonatele psihologice și comportamentale impuse de epocă, în limitele unui discurs ce corespunde tipului de roman victorian. Într-un alt fragment revelator Fowles ne informează: „M-am gîndit de mai multe ori să pun capăt carierei lui Charles, să-l părăsesc pentru totdeauna în drumul său spre Londra. Dar regulile convenționale ale romanului victorian nu permit, sau nu permiteau să lași o povestire neterminată și să arunci peste bord deznodămîntul iar, pe de altă parte, nu am susținut oare altădată liberul arbitru de care personajele trebuie să dispună?... Eu m-am prefăcut că mă întorc spre realitatea anilor 1867, dar este evident că un secol a trecut peste realitatea acestui an. Ar fi inutil să dăm dovadă de optimism sau de pesimism sau de orice altceva în privința ei, căci știm prea bine ceea ce s-a întîmplat de atunci“ [4].

Numeroase sînt ocaziile în care autorul realizează pe parcursul textului întrepătrunderea dintre planul obiectiv și cel subiectiv, între referință și dezvăluire de sine, între trecut și perspectiva prezentului. Situații similare se pot identifica și în romanul *Magul*, structură accentuat ficționalizată, dramatizare explicită a raportului dintre real și imaginar. Fowles elaborează de această dată o narațiune la persoana I, alternînd în mod simetric planul realist al vieții în Londra (în secțiunile I și III) cu cel metaforic imaginativ al straniilor evenimente petrecute pe insula Phraxos. Nicholas Urfe, protagonistul său, este plasat în postura de obiect al experimentelor psihologice ale lui Conchis, Magul de la Bourani, marele magician capabil să controleze și să influențeze destine; pe de altă parte, el devine treptat spectatorul unor complicate aventuri și, apoi, detectiv și judecător al faptelor petrecute. Această modificare gradată a rolurilor pe care le joacă, trădînd permanent vocea supremă a autorului, autoritate primă în cadrul discursului, constituie de fapt

[3] John Fowles, *Iubita locotenentului francez*, traducere de Adina Arsenescu, Editura Univers, București, 1974, p. 357.
[4] *Ibidem*, pp. 424—425.

o parabolă sugestivă pentru condiția umană. La fel ca în piesele teatrului absurd, Urfe suferă de o accentuată paralizare a voinței, devenind simplă marionetă la dispoziția unei autorități exterioare, „cititorul" și interpretul unei fabule în care este atras și discret manipulat. Înscenările larg imaginative, bazate uneori pe referințe literare emblematice (aluziile numeroase la relația Ferdinand—Miranda, la *Otello*, la piesele lui Artaud sau Pirandello), dar și la realitățile brutale ale celui de-al doilea război mondial creează o relație complexă între personaje-spectatori, personaje-eroi și cititori, prima categorie identificîndu-se ușor cu ultima ; Urfe, așa cum spuneam, devine el însuși cititorul unui scenariu în care se lasă antrenat ca victimă și actor. Se stabilește astfel un joc permutabil de roluri și măști dincolo de care protagoniștii încearcă să discearnă imaginea reală, cea care poate funcționa în planul existenței cotidiene.

În secțiunea ultimă a romanului, în care Urfe se erijează în detectiv și încearcă să descifreze trecutul magului Conchis și al misterioaselor gemene June și Julie, planul reflectării realiste se impune în mod fortuit. Semnificația acestui proces este dezvăluită de Urfe însuși : „...Străduindu-mă atît de fanatic, cream o poveste detectivă din evenimentele vieții și a privi viața drept o poveste detectivă, drept ceva ce poate fi dedus, vînat, oprit, nu era mai realist... decît a considera povestea detectivă drept cel mai important gen literar, în loc de ceea ce era de fapt, cel mai puțin important" [5].

Inserția motivelor literare și a funcțiilor arhetipale cu valoare revelatorie pentru o realitate concretă estompează într-o manieră derutantă limita dintre imaginar și real. Fabula „Prințul și magicianul", care impresionează prin concentrarea ei exemplar formulată, ca și prin concluzia că a accepta viața înseamnă a accepta funcțiile imaginarului ce se impun ei, rezumă de fapt concepția care stă la baza întregului roman. Finalul romanului prin care Urfe pierde adevărata sa iubire, pe Alison, misterios implicată în evenimentele anterioare, așa cum Charles o pierduse pe Sarah în romanul precedent, pledează pentru aceeași idee a precarității realului, a existenței frustrante în care condiția primordială pentru acceptarea planului real o constituie substituirea imaginarului.

Mai mult decît în romanele precedente, în *Magul* Fowles insinuează cu subtilitate ideile proprii prin aluzii și referințe la elemente de cultură binecunoscute, ce-i oferă concluzii pertinente cu privire la condiția individului într-un secol de largi informații, într-un secol marcat, în ciuda posibilităților tot mai variate de cunoaștere, de conștiința acută a limitelor cunoașterii. Modalitatea metaforico-parabolică utilizată de această dată, cu retragerea evidentă a autorului din cadrul discursului, nu poate induce în eroare. Protagonistul-narator îi substituie cu convingere vocea auctorială.

Tensiunea între planul real/referențial încărcat de semnificații și cel subiectiv/personal se consumă în mod intens prin dramatizări obiectivate ce trădează nuanța existențială a concepției autorului. Că pentru John Fowles imaginația reprezintă un mijloc de evaziune și purificare este un fapt cunoscut. Că autorul este prezent, chiar la modul impersonal, în toate extrapolările sale accentuat evazive, deși strîns legate de o existență faptică obiectivă, rezultă din toate scrierile sale. Întărim aceste concluzii cu o afir-

[5] John Fowles, *The Magus*, Jonathan Cape Ltd, London, 1974, p. 552

mație pe care romancierul o face în culegerea sa de cugetări *The Aristos*, afirmație ce ne deschide noi porți de meditație pentru înțelegerea unei opere de bogate semnificații : „Viața este durere, suferință, înșelăciune, catastrofă și chiar și plăcerile ei sînt înșelătoare ; înțeleptul se deprinde să-și elibereze mintea de tot ceea ce este trivial, flux inutil și astfel învață să trăiască într-o stare de pace interioară. Omul s-a născut ca să se poată educa să se retragă din lume, să o depășească ; doar prin reprimarea tendințelor primitive și prin respingerea trăirii vane în societate își poate el demonstra adevărata libertate [6].

Deducem și de aici concepția lui Fowles privind necesitatea ca artistul să accepte planul imaginar, condiția alterității, asumarea măștii polivalente drept planuri de referință cu largi implicații.

Universitatea „Al. I. Cuza" — Iași
Facultatea de Filologie

[6] John Fowles, *The Aristos*, Triad/Granada, 1982, p. 105.

Scanned with OKEN Scanner

RAPORTURI TEMPORALE ÎN TEXTUL LUI TENNESSEE WILLIAMS

DE

ODETTE CAUFMAN

Puține încă la număr, studiile de semiotică și poetică dedicate în exclusivitate fenomenului teatral prezintă timpul din perspectiva nouă pe care au impus-o cu autoritate : respingerea dicotomiei text-spectacol, cu aprinsele dispute în jurul primatului unuia sau altuia din aceste două elemente, în favoarea unei analize cuprinzătoare a tuturor sistemelor scenice. Este un punct de vedere cu o valabilitate deosebită în abordarea conceptului de timp teatral definit, de majoritatea cercetătorilor, ca un raport între două temporalități distincte : cea a spectacolului, cele cîteva ore petrecute de spectator la teatru, și cea a acțiunii reprezentate (ficțiunii), raport care angajează, în mod implicit, ansamblul semnificației actului teatral.

Lucrarea de față își propune o prezentare atît a unor clasificări ale timpurilor circumscrise celui de-al doilea tip de temporalitate cît și a măsurii în care acestea pot fi validate într-o aplicare concretă, două piese total diferite ca factură, *Vară și fum* și *Camino Real*, aparținînd lui Tennessee Williams, dramaturgul pentru care timpul și efectele scurgerii sale implacabile au avut implicații mult mai profunde decît cele legate de o simplă obsesie tematică. Pe de altă parte, analiza unei noțiuni atît de complexe alunecă, volens nolens, spre o abordare interdisciplinară în măsura în care achizițiile dobîndite în filozofie, psihologie, lingvistica textuală pot uneori clarifica, alteori complini și sprijini argumentarea noastră.

În privința timpului ficțional, orice încercare de a stabili ierarhizări sau clasificări trebuie să aibă în vedere două realități evidente : 1) spre deosebire de spațiu, cu o materializare vizibilă pe scenă, semnificanții temporali sînt indirecți, uneori vagi ; 2) pericolul de a cădea pradă iluziei referențiale, de a considera timpul reprezentat ca pe o existență reală, structurată logic și istoric asemenea calendarului. De aici dificultățile și, în cele din urmă, limitele ce au marcat majoritatea tipologiilor sugerate de diverse voci competente. De fapt, ele variază de la cele cu caracter mult prea general, ca

cea care se referă la un timp ficțional și un timp al textului [1], la cele mai specializate, propuse de Keir Elam [2] și Anne Ubersfeld [3].

Primul își leagă clasificarea de conceptul de acțiune dramatică și își găsește justificarea teoretică în premisa lui Van Dijk potrivit căreia „lumile posibile reprezintă desfășurări de evenimente" [4]. Din această perspectivă, Elam singularizează patru tipuri de timp : 1) timpul discursului — elementele deictice temporale cuprinse în schimbul de replici dintre personaje. Îl mai numește și un *acum* ficțional, subliniind astfel o corelație directă cu afirmații cunoscute ca cea a lui Thornton Wilder — „pe scenă, acțiunea are loc într-un timp prezent perpetuu" [5] sau cea a lui Peter Szondi — „scurgerea timpului în teatru este o succesiune absolută de timpuri prezente" [6] ; 2) timpul acțiunii — ordinea în care evenimentele sînt prezentate sau relatate ; 3) timpul cronologic — rearanjarea tuturor informațiilor primite într-o succesiune logică și cauzală strictă. Este clar că aceste două categorii sînt strîns legate de noțiunile de fabulă și subiect din concepția lui Șklovski și Tomașevski. Se confirmă încă o dată, dacă mai era nevoie, dinamica circulației termenilor dinspre poetica prozei spre cea a teatrului ; 4) timpul istoric — acel atunci ce constituie fundalul piesei — care, pentru A. Ubersfeld, este sinonim cu încadrarea referențială.

Anne Ubersfeld teoretizează trei categorii temporale : 1) un timp al istoriei care reflectă un proces progresiv, dar ireversibil ; 2) un timp al mitului, caracterizat printr-o temporalitate circulară, prin acea întoarcere eternă tipică ceremonialului ; 3) un timp psihic individual care, implicit, ne trimite la ideea de trăire interioară din gîndirea lui Bergson și Bachelard. De remarcat, după cum se va desprinde de altfel și din analiza noastră, că nici una din aceste clasificări nu se poate constitui într-o rețetă infailibilă, textele pretîndu-se la interpretări ce au în vedere categorii aparținînd diferitelor tipologii. De semnalat că orice prezentare a unui nivel temporal se poate realiza doar printr-o recurgere la : 1) semne directe, denotative — precizările temporale din dialog și indicațiile scenice, o reevaluare a unor determinanți ca adverbele de timp sau a timpurilor verbale conform lingvisticii textuale promulgate de Weinrich [7] ; 2) semne indirecte, implicațiile decorului și ale eventualelor schimbări intervenite în descrierea acestuia, ținînd seama de o idee devenită axiomă : caracterul indisolubil al spațiului și timpului, timpul ca cea de-a patra dimensiune a spațiului.

Piesa *Vară și fum*, împărțită de autor în 11 scene și un prolog, aduce în prim plan îmbinarea timpului acțiunii cu cel cronologic. Prologul cuprinde întîlnirea protagoniștilor, Alma și John, la epoca copilăriei, stabilind o anumită relație, cea de prietenie ce tinde să fie mai mult decît atît : „John : Ce-ar fi să ne sărutăm ? (Alma se ferește) — Hai, vino... să încercăm". Sce-

---

[1] G. Girard, R. Ouellet, C. Rigault, *L'univers du théâtre*, P.U.F., 1978, p. 113.

[2] Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen, London, 1980, pp. 117—126.

[3] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Éditions sociales, Paris, 1978, pp. 203—247.

[4] Teun A. Van Dijk, *Text and Context : Explorations in the Semantics and Pragmatics of Discourse*, London, Longmans, 1977, p. 30.

[5] Thornton Wilder, *Thoughts on Playwrighting*, în *The Intent of the Artist*, Princeton University Press, 1941, p. 85.

[6] Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt : Suhrkamp Verlag, 1956, p. 15.

[7] Harald Weinrich, *Le Temps*, Éditions du Seuil, Paris, 1973.

na I, îi prezintă pe protagoniști la vîrsta deplinei tinereți, reîntîlnindu-se după ani de zile ; ea se încheie cu reliefarea unei legături similare cu cea din prolog : „John : Dumneata nu știi că mie îmi placi mult de tot, domnișoară Alma ?" și pregătește o întîlnire viitoare. Timpul cronologic care se consumă între cele două episoade, relevat de dialog, este marcat de anii irosiți de Alma în exersarea calității sale de stăpînă a casei parohiale, de perioada petrecută de John la colegiu, de viața de desfrîu dusă de acesta cît a fost plecat de acasă. Acestea sînt niște manifestări firești ale timpului biologic ; ele nu sînt, după cum subliniază Leonida Teodorescu [8], numai niște consecințe ale consumului de timp, ci și semne ale acestui consum, căci fiecare eveniment, dincolo de semnificația pe care o are în momentul respectiv, ne avertizează asupra scurgerii timpului. De altfel, aproape fiecare scenă, centrată pe o întîlnire între protagoniști, este rezultatul direct al celor stabilite în unele micro-secvențe anterioare. Cu alte cuvinte, sîntem anunțați atît de o anumită trecere a timpului, cît și de ceea ce se va întîmpla. Este încă o dovadă că cele două tipuri de timp funcționează concomitent.

O privire sumară asupra indicațiilor scenice, evidențiază seara sau noaptea ca momente de desfășurare a celor 11 scene. Este un timp de repetiție cu conotații simbolice profunde în definirea vieții personajelor : el stimulează visele, angoasele, dar și tandrețea și sensibilitatea Almei ; pentru John, el încurajează dezlănțuirea instinctelor. În acest punct, sîntem trimiși spre un alt tip de timp, cel al trăirii psihice individuale. O analiză a stărilor de spirit ale eroinei ne amintesc de viziunea heideggeriană asupra ființei umane : atît dorință de a deveni ceea ce nu este încă, cît și libertate încătușată de prejudecăți, situație familiară, norme de comportament tipice unei anumite comunități. Măcinată de această tensiune interioară, Alma, asemenea visătorului bachelardian, începe să năzuiască spre viitor, zămislindu-și propria devenire căci, conform criticului francez, „ființa umană este o voință de înnoire, o devenire mereu neașteptată" [9]. Aceasta este de fapt perspectiva din care trebuie interpretat finalul piesei. Mai mult, însuși numele protagonistei, cuvînt ce în spaniolă înseamnă suflet, reflectă, prin reverberațiile simbolice, complexitatea eului. El se asociază cu grecescul psyché, acea forță vitală care animă corpul, dar și cu anima, o noțiune favorită a lui Jung, atît personificare a conținuturilor inconștiente, cît și un acel ceva, în același timp terestru — înclinațiile materne ale eroinei — și supranatural-cerescul legat de inconștientul care dorește cu ardoare lumina conștiinței. De aceea, nu întîmplător, Williams insistă asupra unei „ciclorame care să reprezinte cerul nopții", cerul ca simbol al absolutului aspirațiilor omenești, dar și al perfecțiunii spiritului. La aceasta se adaugă conotațiile bogate ale unui alt element de decor : „Îngerul de piatră al fîntînii trebuie probabil să fie înălțat astfel încît să apară în fundalul scenelor de interior ca o figură simbolică (Eternitatea) care persistă de-a lungul piesei". Important rămîne grupul statuar în totalitatea sa : el sugerează intensitatea absolută și permanentă a vieții care învinge greutățile și schimbările provocate de scurgerea timpului. Acest comentariu reprezintă doar un singur exemplu al modului în care semnificanți ca numele personajelor, diferite piese de decor pot pune în relief semnificația unei dimensiuni temporale, timpul psihic individual în cazul de față.

[8] Leonida Teodorescu, *Dramaturgia lui Cehov*, Ed. Univers, 1972, p. 159.
[9] apud Georges Poulet, *Conștiința critică*, Ed. Univers, 1979, p. 220.

Scanned with OKEN Scanner

În sfîrşit, încadrarea referenţială o putem repera atît în indicaţiile scenice — „Timpul este începutul secolului, pînă în 1916" — cît şi în semne indirecte ca ocuparea spaţiului scenic : „Arhitectura acestor case este deabia sugerată, dar face parte din stilul American-Gotic din epoca Victoriană". Mai mult, cele două părţi în care este divizată piesa sînt intitulate Vara şi Iarna, reflectînd nu numai evoluţia calendaristică a timpului, ci şi un fel de chintesenţă a evenimentelor : de la încercările disperate de a atinge împlinirea în dragoste la suferinţă şi declin pentru a reînvia speranţa legată de alte începuturi, după cum o subliniază conotaţiile Crăciunului, timpul ce domină ultimele două scene.

O trecere în revistă, fie ea şi extrem de sumară, a rezultatelor obţinute de cercetările din domeniul lingvisticii textuale, ce se opresc cu precădere asupra timpurilor verbale, scot în evidenţă existenţa unui timp prezent în indicaţiile scenice, aşa-numitul prezent scenic, a prezentului, present perfectului şi viitorului în dialog, deci a unor timpuri comentative sau prospective în clasificarea lui Weinrich ce are în vedere atitudinea şi perspectiva locutorilor, a past tensului, timp al retrospecţiei, în secvenţele ce povestesc evenimente dintr-un timp petrecut hors scène.

Camino Real poate fi interpretată prin prisma abordării bahtiniene, ca un cronotop al drumului (vezi titlul) : în acelaşi punct temporal şi spaţial se intersectează căile celor mai feluriţi oameni — o varietate de stări sociale, naţionalităţi, vîrste şi chiar epoci istorice. El se cuplează cu cronotopul întîlnirii ce vine în sprijinul timpului principal al piesei, acel *acum* ficţional. Spre deosebire de *Vară şi fum*, trecutul aproape că nu există ; fiecare episod relevă alte personaje, consumă o întîmplare legată de un acum şi aici al fiecărui individ pentru care trecutul există doar în cunoscuta accepţiune sartriană „je suis mon passé" [10].

Cu toate acestea, se poate vorbi de existenţa unui timp istoric considerat, după cum remarcă Anne Übersfeld, ca o evoluţie a hazardului, a dezorientării, rezultatul fiind ruperea legăturilor logice de succesiune şi cauzalitate. Timpul ireversibil se prezintă însă ca deschis. Ceea ce contează este starea personajelor aflate, cum ar spune Sartre, în situaţie, căci locul în care se zbat ca să supravieţuiască este un fel de staţie terminus unde viaţa este admisă doar atunci cînd individul o înţelege în sens heideggerian, ca un drum spre moarte. Cei ce se revoltă sînt ucişi. Cei ce o acceptă sînt lăsaţi să treacă spre „Terra Incognita", meleagul pustiu care se întinde dincolo de zidul cetăţii pînă la munţii cu crestele înzăpezite.

Interesantă este însă descrierea personajelor, multe dintre ele figuri celebre — Casanova, Marguerite Gautier, Byron, Don Quijote, Esmeralda ; ea se face ca şi cum Williams s-ar situa pe poziţia unui regizor contemporan ce intenţionează să le actualizeze, să le generalizeze, căci indicaţiile în privinţa costumelor conţin referiri clare la vestimentaţia tipică secolului nostru. La o privire mai atentă, alegerea acestor celebrităţi nu este întîmplătoare : toate au exprimat o anumită atitudine faţă de ideea de dragoste pentru a se afla acum, ironic, într-un loc în care cuvîntul hermano (frate) a devenit tabu.

Piesa mai relevă şi un timp mitic al sărbătorii şi carnavalului, înserat în prezentul ficţional. Episodul fiestei reactualizează încoronarea Regelui Încornoraţilor şi o proslăveşte pe Esmeralda căreia luna i-a refăcut virginitatea,

[10] Jean Paul Sartre, *L'être et le néant*, Gallimard, Paris, 1968, p. 158.

fiind inspirat, după cum ne previne Williams, „din ritualul fertilității ale cărui rădăcini se află în diverse culturi păgîne și al cărui caracter este comic și grotesc, dar totodată grav și liric".

Deși autorul vorbește în prefață de „existența în afara timpului", „într-un spațiu ce poate fi orice port din America de Sud", referirile la secolul nostru sînt indubitabile. Discursul personajelor vehiculează termeni ca : telefonul, ascensorul, microfonul, chirurgia estetică, aparatul de fotografiat Kodac sau Browne, legea marțială. De altfel referința din urmă, la care se adaugă numeroasele crime, conturează un context politic clar : un regim de dictatură specific epocii noastre și zonei geografice pe care dramaturgul o are în vedere.

Fără a tinde spre exhaustiv, lucrarea de față a semnalat unele posibile dimensiuni temporale ce pot fi reperate la nivelul partiturii teatrale care, printr-o analiză atentă a semnificațiilor, pot oferi o perspectivă critică inedită. Pe de altă parte, ele evidențiază un paradox inerent timpului teatral : jocul actorului, acest enunț în prezent, obligă spectatorul, prin evenimentele înfățișate, să adopte o anumită legătură dialectică cu istoria, cu mediul social, cu propria sa viață.

Universitatea „Al. I. Cuza" — Iași
Facultatea de Filologie

Scanned with OKEN Scanner

INTERTEXTUALITATE POETICĂ

DE

ANCA COLIBABA

Mallarmé spunea : „Plus ou moins tous les livres contiennent la fusion de quelque redite comptée", iar mai recent Todorov [1] relua, afirmînd că toate textele pot fi considerate ca părţi ale unui singur text care se scrie dintotdeauna, idee care defineşte condiţia lizibilităţii literare. Orice text se referă, implicit, la alte texte, receptarea sa presupunînd competenţă din partea cititorului.

Plecînd de la definiţiile propuse de Kristeva, Zumthor, Riffaterre şi alţii, constatăm că intertextualitatea este fenomenul de interacţiune care are loc în interiorul unui text şi care nuanţează modul în care acesta „citeşte istoria şi se inserează în ea" (Kristeva). Din perspectiva receptării (cf. Riffaterre), intertextualitatea guvernează interpretarea semnificaţiei textuale, opunîndu-se lecturii liniare. Cuvintele nu mai semnifică prin trimitere la lucruri şi concepte, ci prin raportare la reprezentări integrate deja limbajului şi care sînt de fapt fragmente de texte pre-existente, care supravieţuiesc şi sînt recunoscute în contexte noi.

Dialogul în care se angajează textul se realizează prin absorbţie, dislocare, transformare, aprofundare. Studiul intertextual încearcă să surprindă tocmai simpatia implicită ori explicită a structurilor, mecanismul şi implicaţiile acestui proces. Plecînd de la aceste date, încercăm să apropiem din perspectiva intertextualităţii doi poeţi — Rimbaud şi Poë —, distanţaţi, dincolo de marca spaţială şi temporală, prin însăşi natura operei lor. Asociaţiile de lectură, motivul iniţial al juxtapunerii celor două nume, au dobîndit un statut „legal" o dată cu studiul receptării operei lui Poë în Franţa.

În comentariile noastre, avem în vedere textele poemelor *Le Dormeur du val* şi *The Sleeper*, cu accent pe nivelul practic şi mitic [2], în ideea de a arăta că intertextualitatea este cel mai bine potenţată atunci cînd o operă acţionează asupra alteia nu prin toate calităţile sale, ci doar prin una sau prin cîteva din ele [3]. Să observăm, întîi, că titlurile incită la rezolvarea echivocului dintre sensul lor literal, care aparţine ordinii vieţii, şi cel simbolic, care

---

[1] Todorov, Tz., *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 250.

[2] cf. Greimas & Courtès, *Le dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.

[3] Valéry, P., *Oeuvres*, 1957, p. 215.

intră sub incidența morții. La sugestia lui Claude Zilberberg[4], vom considera ca matrice ale recepționării mesajului rimbaldian secvențele inițială și finală, la care adăugăm versul 11 al sonetului : „Nature, berce-le chaudement : il a froid". Vom observa imediat că versurile limită conțin o repetiție a lexemului „trou" (vers 1 — „C'est un trou de verdure" / vers 14 — „Il a deux trous rouges au côté droit"), ceea ce le face reciproc demarcatoare.

Opozițiile la diferite nivele (lingvistic : singular-plural ; clasematic : natură-om ; de calificare : verde-roșu) schițează o primă demarcare a izotopiei vieții vs. moarte, deja enunțată în pre-textul echivoc al titlului. „Le dormeur" este, în prima ipostază, un om viu care pare mort, iar în a doua, un mort care pare viu. Contrar celorlalte versuri, în care subiectul sintactic se confundă cu subiectul enunțului poetic, în versul 11, ales ca al treilea demarcator, subiectul enunțului, actorul *Natură*, presupune, datorită imperativului, un alt subiect al enunțării — eul poetic —, absent în celelalte secvențe. Această departajare nu neutralizează, însă, detașarea în care se situează discursul poetic de pînă la el, pentru că poetul însuși nu se implică în evoluția nivelului practic al poemului. Vocea neutră, fără destinatar precis, caracterizează, de asemenea, și primele zece versuri, care construiesc cadrul natural cu funcții actanțiale conjugate — *Natura*, în dublă ipostază, de adjuvant și opozant al *Vieții*. În această primă secvență este descris subiectul discursului — *soldatul*, care acoperă, la rîndu-i, o dublă funcție implicită, activă și pasivă (cel ce ucide și este ucis).

Dar, în vreme ce clasemul *Natură* se distinge prin pluralitatea actorilor sintactici distincți, activi mai ales în primul catren, cel de-al doilea catren introduce un singur actor, neindividualizat, subiect sintactic al unor verbe care trimit, în diferite moduri, la funcția „a dormi" : *il est étendu, il dort, il fait un somme*. Acest actor funcționează ca subiect al discursului poetic pe axa comunicării dintre emițător (eul poetic) și destinatar (Natura). La intersecția planului practic cu cel mitic, actorul *Natură* este astfel investit cu o a treia calitate.

Retrospectiv, depășind faza lecturii liniare, avizat să citească „printre rînduri", cititorul ajunge la lectura tabulară a nivelului mitic și a izotopiilor care compun tensiunea etosului poetic. El va distinge astfel două izotopii : una a *lumii vii*, alta a *lumii moarte*, între care se stabilesc diferite raporturi pe parcursul inversărilor de conținut între „a fi" și „a părea" din spațiul poeziei. Izotopia *lumii vii* pare a fi susținută, la prima vedere, atît de adjuvant (*Natura*), cît și de subiect (*soldatul*). Dar, urmărind calificările și funcțiile celor doi actori[5], constatăm că treptat, afirmația se dovedește inexactă. *Soldatul*, aparținînd aparent izotopiei *vieții* și caracterizat printr-o falsă aură de predicativitate (*bouche ouverte, tête nue, il a froid*), fiind alăturat unei reale lipse de acțiune (*il est étendu, il dort, il fait un somme*), ajunge în finalul poemului actor univoc în izotopia *morții*.

Natura, aparent non-predicativă, dar caracterizată prin factitivitate (*la rivière chante, le soleil luit*) se metamorfozează pe parcurs din actor într-o aparentă izotopie a *vieții* într-un adjuvant în izotopia reală a vieții. Toți subiecții sintactici ai cadrului natural concură, într-o lectură paradigmatică,

[4] Zilberberg, Cl., *Le Dormeur du val d'Arthur Rimbaud* în Nef., Fr., *Structure élémentaires de la signification*, 1976.

[5] apud Zilberberg, Cl., *op. cit.*, p. 101.

la crearea și lărgirea perimetrului izotopiei *vieții*. A doua funcție actanțială, de opozant al vieții, ocupă un spațiu redus și se bazează mai degrabă pe contiguitatea cu lexeme ce trimit la izotopia *morții*.

Etosul poetic presupune, pe de o parte, opoziția fundamentală între cele două izotopii, iar, pe de alta, medierea ei. Însă medierea nu rezidă în evenimentele expuse, ci în discursul care le expune, definindu-se, așadar, ca o mediere pur verbală. Adesea izotopiile textului sînt conexate prin recurența unor cuvinte cu conotații-cheie în ambele planuri. Concret, medierea este făcută de lexemul „trou".

Considerăm, prin urmare, că actorul *Natură* se instituie ca destinatar al mesajului. Pe plan mitic, *Natura*, ca adjuvant și opozant, reprezintă proiecția virtuală a voinței de a acționa care se individualizează în eul poetic ca remitent. Remitentul este acela care, în final, rezolvă tensiunea dintre cele două izotopii, încorporîndu-le, la nivelul discursului poetic, într-o a treia izotopie, a *Logosului*.

Poemul lui Poë, *The Sleeper*, are un titlu ambiguu semantic, ca și la Rimbaud, dar nu pune totuși probleme cititorului familiarizat cu tema favorită a poetului american : moartea unei femei frumoase. Izotopia *morții* se afirmă, deci, chiar de la început. Pe plan practic constatăm multitudinea actorilor sintactici (*moon, vapour, valley, lake*) înglobați în clasemul *Natură*. Conotațiile lor sînt sublimate în două lexeme : *the mystic moon* (lumină rece vs. soare la Rimbaud) și *the lake = Lethe = uitare*. Dacă la Rimbaud narațiunea discursivă este încadrată într-o secvență conținînd o pură izotopie a *vieții* (*petit val qui mousse de rayons*), la Poë discursul de suprafață este temporal (*at midnight*) și spațial (beneath). *Natura*, prin predicativitatea și factitivitatea actorilor ei, se instituie în opozant al obiectului dorinței : *viața* subiectului *Irene*, care, în această primă jumătate, are rol dublu de subiect și destinatar. Prezența subiectului/destinatar Irene în finalul strofei care fixează cadrul declanșează, datorită contiguității la lectura liniară, o sumă de asociații utile lecturii tabulare ulterioare. Rimbaud evită acest procedeu, solicitînd o participare sporită din partea cititorului. Revenind, în calitate de subiect sintactic, actorul Irene se caracterizează prin verbe care trimit la funcția „a dormi" : *My love, she sleeps, the lady sleeps, closed and fringéd lid*.

În cea de-a doua secvență, ultimele două strofe, rolul de destinatar este preluat de un agent metafizic. Schimbarea actorilor pe planul practic are rezonanțe în planul mitic, al semnificației : remitentul anticipează destrămarea echivocului. *Natura*, care în prima secvență avusese rolul de opozant al *vieții*, este acum invocată să accepte pe cel de adjuvant al *morții*.

Acolo unde Rimbaud intensifică tensiunea prin contraste la nivel semantic, lexical și grafic (orizontul de așteptare este amplificat prin dispunerea separată a subiectului și a cadrului natural), Poë accentuează cumulativ sinonimiile diverselor planuri prin exacerbarea izotopiei *morții* și identificarea unor elemente aparținînd diferitor claseme : *Natură = Frumusețe = Irene = Moarte*. Din această cauză, finalul poeziei apare, prin reveniri obsesive asupra aceluiași cîmp semantic (*worms, vault, funerals, sepulchre, tomb, dead*), ca simplu exercițiu tautologic.

---

[6] „Poétique", 27/1976.
[7] „Poétique", 34/1978.

La nivel mitic se disting cele două izotopii proprii și sonetului rimbaldian : *viața* și *moartea*. Prima pare să includă, la primă lectură, pe remitent și pe subiect, dar, cercetînd înfăptuirile celor doi actori, se poate demonstra că subiectul aparține doar izotopiei *lumii moarte*. Poziția actorului *Natură*, aparent predicativă și factitivă, se elucidează încă din finalul primei strofe ca aparținînd izotopiei *morții*, deoarece atributele sale se conturează doar la nivelul simulării vieții. Izotopia *vieții*, mult restrînsă, se limitează la remitent, care, prin Logos, oferă cadrul necesar dezvoltării izotopiei centrale a morții.

Tensiunea poetică dintre cele două izotopii este soluționată, ca și în poemul anterior, prin discursul eului poetic, care transformă *Natura* cu sinonimiile ei conotative, din actor în izotopia reală a *vieții* într-altul virtual într-o eventuală actualizare a Logosului.

Așadar, punctul comun al celor două texte este intruziunea implicită în discursul poetic rimbaldian a unui număr de unități dintr-un cod pre-existent (poemul lui Poë) care forțează cititorul să disocieze mesajul, să recunoască structura dialogică a textului. Se confirmă încă o dată că textele trimit unele la altele, se luminează la distanțe mari, de secole și continente ; alunecările de texte, permutările, întrepătrunderile, deliberate ori involuntare, combinările cele mai neașteptate, ne îndreaptă spre concluzia că Literatura este un singur mare Text.

Liceul Industrial nr. 3,
Iași

TIMPUL LA FAULKNER ŞI MÁRQUEZ

DE

ŞTEFAN COLIBABA

Una din notele distinctive ale creaţiei lui Faulkner şi Márquez este dată de mînuirea specifică a timpului narativ, văzut ca modalitate de a reface comuniunea omului cu eternitatea în universul ficţiunii. Problema timpului deţine un loc aparte la Faulkner din cauza modului special în care este concepută categoria ; citǎm în acest sens cunoscuta caracterizare a lui Jean-Paul Sartre : „...his vision of the world can be compared to that of a man sitting in an open car and looking backward. At every moment, formless shadows, flickerings, faint tremblings and patches of light rise up on every side of him, and only afterward, when he has a little perspective, do they become trees and men and cars." [1].

Trecutul are deci un soi de supra-realitate, prezentul este nedefinit şi pasager, iar viitorul lipseşte cu totul. Timpul faulknerian este o curgere continuă dinspre trecut spre prezent, al doilea element fiind înglobat în primul şi avînd noimă numai aşa. Cl.-E. Magny [2] constată că evenimentele nu apar în povestire decît după ce s-au consumat deja, atunci cînd prezentul este sărac şi decolorat în raport cu realitatea trecutului care conferă durată evenimentului subiectiv şi inconştient. Se vorbeşte chiar de un „trecut-Moloh" ce striveşte şi devorează eroul faulknerian.

Afirmaţiile de mai sus, verificabile (şi verificate) în cazul romanelor, îşi relevă faţete noi în schema narativă a povestirii iniţiatice, al cărei exemplu „clasic" este *The Bear*. Iniţierea eroului Isaac McCaslin urmează două direcţii : una este experienţa în spaţiul sălbăticiei codrilor din ţinutul Yoknapatawpha ; cealaltă implică elemente de natură religioasă, socială şi istorică. Ambele faze se circumscriu unor cronotopi distincţi.

Cronotopul sălbăticiei se defineşte prin ritmul anotimpurilor, al „întîlnirii" anuale cu Old Ben, „animalul divin" ; timpul este difuzat în spaţiul închis şi omogen, şi funcţionează doar aici. Sălbăticia e o lume de dinainte de cădere, un fragment de eternitate ce sugerează o stare de suspensie anterioară năvalei timpului. F. Hoffman [3] vorbeşte de un „timp edenic", preis-

---

[1] Sartre, J.-P., *Time in the Works of Faulkner*, in *Faulkner, A Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall, 1966, p. 89.

[2] Magny, Cl.-E., *L'Age du roman américain*, Paris, Seuil, 1948, p. 202—204.

[3] Hoffman, F., *Faulkner's Concepts of Time*, in *Bear, Man and God*, Random House, 1964, p. 338.

toric sau, mai degrabă, non-istoric, de stază. De aici dimensiunea mitică şi faptul că singurele acte posibile sînt ritualice. Timpul narativ este redat prin formula faulknerianâ consacrată, a unei inteligenţe centrale retrase care compune un mozaic al memoriei din succesiunea de momente prezente, acum trecute deja. Prin redarea punctului de vedere al eroului Isaac McCaslin şi stabilirea precisă a momentului povestirii se obţine o dezvoltare retrospectivă. Evenimentele, pentru a putea fi înregistrate de conştiinţa protagonistului, trebuie să se fi consumat deja. Naraţiunea începe cînd eroul are şaisprezece ani, se retrage spre perioade anterioare, pentru a reveni în final la punctul de plecare. Cititorul nu este nici un moment lăsat să uite că la această vîrstă eroul îşi aminteşte întîmplări de demult. Procedeul duce la o creştere a distanţei narative cititor-text. Naraţiunea se derulează *à rebours.*

Celălalt cronotrop, al plantaţiei, se constituie şi el sub incidenţă temporală. Doar prin intermediul timpului, care devine aici echivalentul memoriei, se poate forma o imagine despre plantaţie. Pe fundalul unui pseudodialog, memoria eroului brodează o pînză în care sînt incluse evenimente trecute, ordonate nu cronologic, ci pe principii afective, tematice ori de proximitate spaţială.

Un element de structură este vîrsta eroului (Isaac la şaisprezece ani). Recurenţa acestei vîrste în perimetrul ambilor cronotopi realizează fuziunea primelor trei părţi ale povestirii cu cea de-a patra ; în plan simbolic, aceasta se realizează prin simultaneitatea morţii „animalului divin" cu descoperirea de către erou a incestului şi amestecului de rase în familia sa. Deci, naşterea întru virtute este îndeaproape corelată cu viziunea răului. Desfăşurarea naraţiunii este fragmentară ; dinamica sa evocă şi corespunde procesului sinuos de auto-analiză, încercărilor eroului de a sintetiza un trecut dezmembrat.

Lectura povestirii provoacă sentimentul că Faulkner face un compromis între curente subterane care ne poartă în timp, pe de o parte, şi senzaţia de nemişcare a timpului, de simultaneitate, pe de altă parte. Acest ultim efect se obţine şi prin punerea unor propoziţii între paranteze şi paranteze în interiorul parantezelor, sugerînd stopul narativ. De aceea, povestirea *The Bear* poate fi privită ca o conjuncţie unică a temporalului cu eternitatea.

În romanul *Cien años de soledad* categoria temporală îmbracă două forme : una se referă la timpul cronologic, la ritmul evenimentelor, cealaltă constă dintr-o serie de flash-uri extra-temporale care anticipează viitorul şi prelungesc trecutul, făcînd ca roata timpului să se deplaseze spre momentele cruciale din cei o sută de ani de existenţă ai localităţii Macondo. Începutul însuşi al cărţii are rol de prolepsă : „Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el colonel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota...")p. 9) *.

Acest tip de anticipaţie este formulă recurentă în roman. Funcţia sa primară este de a prezice de la începutul unui ciclu de viaţă sfîrşitul acestuia într-un astfel de mod încît prezentul să apară atît ca viitor cît şi ca

* „Mulţi ani după aceea, în faţa plutonului de execuţie, colonelul Aureliano Buendía avea să-şi amintească de după-amiaza îndepărtată..." (p. 452). Citatele în spaniolă se dau după Márquez, G. G., *Cien años de soledad*, Buenos Aires, 1969, iar traducerea românească, după *Un veac de singurătate*, Bucureşti, 1974.

trecut. Traiectoria spre viitor (timp prospectiv) este la fel de rapidă ca aceea spre trecut (timp retrospectiv).

Tiparul fundamental al romanului este dat de relaţia între magie şi memorie. Magia este tărîmul lui Melchiade. Plasat deasupra timpului uman şi înzestrat cu puteri supranaturale, el vede dincolo de moarte atunci cînd scrie cronica existenţei centenare a localităţii Macondo. Modul de abordare a timpului în roman este poate cel mai bine exemplificat în profeţia din pergamentele lui Melchiade ; două verbe la timpul prezent sînt juxtapuse în aceeaşi frază, comprimînd exact un secol între ele : „El primero de la estirpe está amarrado en un árbol y al último se lo están comiendo las hormigas" (p. 349) **.

Şi alte personaje se mişcă liber în labirintul timpului. Confundarea planului prezent cu trecutul, a trecutului cu viitorul, sînt fapt comun : „'Fuego !', gritó una vez aterrorizada, y por un instante sembró el pánico en la casa, pero lo que estaba annunciando era el incendio de una caballeriza que había presenciado a los cuatro años" (p. 290) ***.

Trecerea anilor sporeşte, paradoxal, atît numărul cît şi calitatea amintirilor, în vreme ce unele personaje au darul de a se cufunda în trecut ori de cîte ori prezentul este o povară. Pe parcursul celor o sută de ani, ipostazele în care se găsesc membrii clanului Buendía se repetă ca un ecou : „...el tiempo sufría tropiezos y accidentes, y podía por tanto astillarse y dejar, en um cuarto una fracción eternizada" (p. 296) ****.

Orice act imaginativ, orice amintire, pune în mişcare roata timpului sau o opreşte la punctul dorit. Pilar Ternera se refugiază în trecut şi consideră viitorul (pe care-l descifrase în cărţile de joc) ca pe ceva deja împlinit. Pentru alţii, mecanismul timpului s-a dereglat şi viaţa este o zi de luni perpetuă

Şi totuşi, amintirile se degradează. Pentru a preveni extincţia lor se procedează la o reîmprospătare sistematică. Adevărul, deci, are ca unic suport memoria, care poate fi prelungită prin scris. Relaţia adevăr — memorie — scris este revelată sugestiv în episodul insomniei generale a locuitorilor din Macondo.

Consecinţa maladiei este pierderea memoriei. Inventiv, un personaj decide ca fiece obiect să poarte o etichetă cu numele său : scaun, masă, ceas, uşă. Cum, de la o vreme, nici acestea nu vor mai fi satisfăcătoare, el perfecţionează sistemul de etichetare : „Esta es la vaca, hay che ordeñarla todas las mañanas para che produzca leche y a la leche hay che hervirla para mežclarla con el café y hacer café con leche" (p. 47) *****.

În cele din urmă oamenii ar fi uitat şi cum să citească, şi acesta ar fi fost cu adevărat sfîrşitul, dacă n-ar fi existat al treilea element al triadei — magia

---

** „Primul din spiţă este legat de copac şi furnicile încep să se înfrupte din ultimul." (p. 452).

*** „'Arde /' — strigă ea într-o zi îngrozită, semănînd pentru o clipă panică în toată casa, dar ceea ce voia să vestească era aprinderea unui grajd la care asistase la vîrsta de patru ani." (p. 371).

**** „...timpul putea fi şi el victima ciocnirilor şi a accidentelor ...deci putea să se spargă, lăsînd într-o odaie una din fracţiunile sale eternizate." (p. 379).

***** „Iată vaca, trebuie mulsă în fiecare dimineaţă pentru ca să dea lapte, acesta trebuie fiert şi amestecat cu cafea pentru a se obţine cafea cu lapte." (p. 52).

Remarcăm în romanul lui Márquez un dialog al istoriei trăite cu cea profeţită, al timpului linear cu flash-ul extra-temporal, un dialog între anihilarea memoriei şi reconstituirea sa, între ceea ce se află în pergamente şi ceea ce este conţinut în roman. Melchiade, cel care poate sesiza multiplele faţete ale timpului şi-i poate prelungi durata în memorie, este simbolul autorului. Naratorul-complice (Melchiade) este dublat de naratorul-judecător (Márquez) [4]. Dacă uneori în cursul naraţiunii zborul cîtorva secunde cronologice este redat printr-un timp narativ ce acoperă douăzeci şi patru de pagini, ca în cazul digresiunilor din romanul lui Sterne, nu acelaşi lucru se poate spune în privinţa finalului.

Perfecta suprapunere în timp a pergamentelor lui Melchiade peste povestirea lui Márquez pune încă o dată în lumină strînsa legătură între povestire şi viaţă. Aureliano Babilonía, ultimul din clan, citeşte în pergament că citeşte pergamentul ; mai citeşte că atunci cînd va fi terminat de citit, totul va pieri împreună cu Macondo — ceea ce se şi întîmplă. Astfel, sfîrşitul lecturii este sfîrşitul literal al vieţii : „Aureliano empezó a descifrar el instante que estaba viviendo, descifrándolo a medida que lo vivía, profetizándose a sí mismo en el acto de descifrar la última página de los pergaminos, como si se estuviera viendo en un espejo hablado“ (p. 350) ******.

Romanul lui Márquez poate fi deci văzut nu doar ca „scriitură a unei aventuri“ ci, mai ales, ca „aventură a scriiturii“ [5].

Liceul Industrial nr. 3,
Iaşi

[4] Segre, C., *Semiotics and Literary Criticism*, The Hague, Paris, Mouton, 1973, p. 271.
[5] Ricardou, J., *Le nouveau roman*, Paris, Seuil, 1973, p. 138.

****** „...Aureliano începu să descifreze clipa pe care tocmai o trăia, descifrînd-o pe măsură ce-o trăia, proorocindu-se pe sine însuşi că descifrează ultima pagină a manuscrisului, de parcă s-ar fi privit într-o oglindă de cuvintt.“ (p. 452).

ŞKLOVSKI DUPĂ ŞKLOVSKI

DE

SORINA BĂLĂNESCU

Despre *Teoria prozei* (*O teorii prozî*), cartea lui Viktor Şklovski publicată în 1925, s-a scris şi bine, şi mult. Despre cărţile ce i-au urmat [1] comentariile oscilează între alternativa de a regreta gestul de abjurare a scriitorului de la principiile poeticii moderne, enunţate cîndva, renunţare aşadar, a noului Şklovski la primul, inegalabilul Şklovski, şi satisfacţia de a constata că scriitorul s-a putut desprinde de formalismul eretic al tinereţii sale. Rezumînd, doi Şklovski ar sta faţă în faţă, cînd, de fapt, unul e cel care scrie, unul, indivizibil, de la bătăiosul articol *Voskreşenie slova* (*Reînvierea cuvîntului*), 1914 şi pînă la *Dialoghi s proşlîm* (*Dialoguri cu trecutul*), publicate în 1984, la împlinirea venerabilei vîrste de nouăzeci şi unu de ani. Greu de încadrat în schemele acceptate, opera lui atestă o capacitate fenomenală de lucru, o erudiţie enciclopedică, o minte iscoditoare, neostenită în a găsi cele mai neaşteptate asociaţii de idei. Iniţiatorul unora dintre ce'e mai originale şi fertile direcţii ale poeticii secolului nostru, istoric al literaturii ruse, eseist, teoretician al artei cinematografice, cel care deţine o întreagă bancă de informaţii despre speciile literaturii din toate timpurile, Şklovski este şi autorul a numeroase scenarii de film, un memorialist şi un prozator cu o vocaţie epică inconfundabilă. În 1940 i se solicită o biografie pentru colecţia „Vieţi ale oamenilor celebri", instituită de Maxim Gorki, şi cu acest prilej Şklovski dă o lucrare în care nu ezită să încalce hotarele speciilor cunoscute, transformînd o monografie riguros ştiinţifică, arhiinformată, într-un roman documentar cu un personaj dilematic, memorabil ca şi personajele celebre ale romanelor lui Tolstoi. Cînd în 1957 steaua lui Dostoievski urcă din nou pe firmamentul recunoaşterii publice din propria-i ţară, după o perioadă de prelungită tăcere, acelaşi Şklovski elaborează lucrarea *Pro şi contra*, eseu, studiu academic şi literatură de ficţiune totodată, cu un temeinic suport documentar. Despre Maiakovski lasă cele mai pă-

---

[1] *Zametki o Puşkine* (*Însemnări despre Puşkin*), 1937; *O Maiakovskom* (*Despre Maiakovski*), 1940; *Zametki o proze russkih klassikov* (*Însemnări despre proza clasicilor ruşi*), 1955; *Pro i kontra, Zametki o Dostoevskom* (*Pro şi contra. Însemnări despre Dostoievski*), 1957; *Lev Tolstoi*, 1963; *Hudojestvennaia proza. Razmîşleniia i razborî* (*Proza artistică. Meditaţii şi analize*), 1959; *Povesti o proze* (*Povestiri despre proză*, în două volume), 1966 şi *Nateanutaia tetiva* (*Coarda întinsă a arcului*), 1970.

trunzătoare rînduri. Despre Marco Polo scrie un roman documentar şi un scenariu de film. În *A fost odată...* (*Jili-bîli...*, 1962) deapănă amintiri într-o manieră cel puţin neobişnuită pentru genul memorialistic ; despre pictorul Fedotov şi Konstantin Ţiolkovski şi despre maeştrii tehnicii ruse scrie povestiri greu definibile. *Călătorie sentimentală* (*Sentimentalnoe puteşestvie*) şi *Zoo sau Scrisori nu despre iubire* (1923) intră şi ele în edificiul Şklovski. Liricul reprimat adoptă scriitura ce împacă raţionamentul strîns în chingile gîndirii categoriale cu fantezia liber dezlănţuită a artistului, precum Don Quijote, „cel născut din îmbinarea înţelepciunii cu nebunia“ [2] — ne-o spune Şklovski, or el ştie prea bine cum e făcut Don Quijote. Ceea ce asigură coeziunea operei este, credem, viziunea insolită asupra lumii, scopul însuşi al artei fiind acela „de a produce o senzaţie a obiectului, senzaţie care trebuie să fie o vedere (*videnie*) şi nu numai o *recunoaştere* (*uznavanie*) (...). Procedeul înstrăinării lucrurilor complică forma şi sporeşte dificultatea percepţiei“ [3] — constata teoreticianul, descoperind similitudini în situaţii imprevizibile şi paradoxale diferenţe acolo unde privirea tocită de rutină vede doar înrudirea prin asemănător. Să lăsăm *recunoaşterea* în sarcina poeticii normative, înfiinţînd *vederea* ca asceză firească, pentru a descoperi insolitul operei lui Şklovski.

Asemeni personajului său preferat, Lev Tolstoi, care priveşte în jurul său ca un om trezit din somn, poeticianul redescoperă strania lume a cuvintelor, după ce a trecut printr-o privativă cură de idei primite. Privindu-i opera ca text al unei singure cărţi, să încercăm a ni-l apropia cu chei potrivite, pe care tot Şklovski ni le oferă.

Eseul-studiu *Literatura fără subiect* (1921), capitol din *Teoria prozei*, demonta proza lui Rozanov pînă la cele mai mici rotiţe, prefigurînd literatura fără subiect a lui Şklovski însuşi ; romane fără motivaţie (aparentă), fără subiect (aparent), *Solitudini* şi *Tolbe*, cele două scrieri ale lui Rozanov anunţă noutatea *Călătoriei sentimentale* şi a lui *Zoo sau Scrisori nu despre iubire* : „În domeniul tematicii ele se caracterizează prin canonizarea unor teme noi, iar in domeniul compoziţiei — prin denudarea procedeului“ [4]. „Tolba“ lui Viktor Şklovski ascunde treizeci de scrisori *nu* despre iubire, ca etalare a descendenţei pe linia romanului epistolar, trecută în desuetitudine în acei ani. Ironia autorului preia şi denudează procedeul încă din închinarea de pe foaia de gardă : „Dedic această carte *Elsei Triolet* şi o numesc *A treia Eloiză*“ (după iubita lui Pierre Abélard şi Noua Eloiză a lui Rousseau) ; prevenind asupra posibilei identificări dintre persoana reală şi adresatul fictiv al scrisorilor, Şklovski ataşează cărţii nu mai puţin de patru prefeţe (datate : Berlin, 5 martie 1923 ; 1924, Leningrad ; 1963, Moscova şi Leningrad, 1965). Ultima prefaţă şi *Scrisoarea introductivă* motivează ficţiunea şi realitatea scrisorilor traducînd o iubire real / imaginară pentru un personaj identificabil şi complică receptarea. Prefaţa autorului la ediţia I spune artificiului pe nume, şi dezgolirea procedeului înlătură echivocul :

---

[2] Viktor Şklovski, *Zoo sau Scrisori nu despre dragoste*, în Viktor Şklovski, *A fost odată*, traducere de Inna Cristea, Editura Univers, Bucureşti, 1971, p. 196

[3] Viktor Şklovski, *Arta ca procedeu*, traducere de Mihail Nasta, în *Ce este literatura ? Şcoala formală rusă*, Editura Univers, Bucureşti, 1983, p. 196

[4] Viktor Şklovski, *Literatura fără subiect*, traducere de Inna Cristea, în *Ce este literatura ? Şcoala formală rusă*, p. 456—457

„filonul dragostei" şi „filonul descriptiv" vor fi cele două linii tematice care adună şi conexează materialul epic al scrierii. Tipul de legătură este şi el desemnat: avem a face cu comparaţia / paralelismul teoretizat şi argumentat în *Teoria prozei*. Autorul trimite şi la o culegere de basme populare erotice pentru a dovedi că urmăreşte „negarea seriei reale şi afirmarea seriei metaforice" [5]. Prefaţa a doua introduce tonul confesiunii lirice şi autorul întreţine acum impresia de *real neplăsmuit*: „L-am lăsat pe omul acela (pe mine, cel de odinioară) în această carte, cum în romanele de altă dată erau lăsaţi pe cîte o insulă nelocuită marinarii care se făcuseră vinovaţi de ceva" [6]. Dar — tot Şklovski ne avertizase în studiul despre Rozanov — confesiunea poate fi şi ea un procedeu al subiectului în literatura fără subiect [7]. Să nu acordăm deci, credit deplin lirismului care în a treia prefaţă, redactată patru decenii mai tîrziu, va deveni un adevărat poem în proză — limbajul poematic învăluitor se constituie într-o *meditaţie* ca formă a prozei lirice, pe seama memoriei, a dragostei pierdute, a împăcării cu ideea de trecere. Suita de metafore în negativ, ca banalitate, stereotipie recucerită prin limbaj (Maiakovski e aici foarte aproape), poetizează detalii uzate ale inventarului liric tradiţional, într-o spunere paradoxal-lirică a dragostei ce reînvie în pagini de roman epistolar. Vorbirea este oracular-enigmatică, frazele sînt cadenţe de poem plasate într-o succesiune eliptică, confesiunea devenind, prin îngroşare, un *procedeu* şklovskian.

Epigraful descins din poemul *Menajeria cu judecători* (*Sadok sudei*, 1909) al lui Velimir Hlebnikov, text interpolat între prefeţe şi textul propriu-zis, introduce tema nouă a Grădinii zoologice adăpostind *pensionari* — *analog straniu* al faunei omeneşti — şi are funcţia nuvelei — cadru din *culegerea de nuvele*, ca formă de trecere spre roman. *Grădina* motivează legătura dintre episoadele narative (ea, menajeria, se află în preajma cartierului rusesc al Berlinului). Şi de astă dată motivul se dezgoleşte în textul lămuritor al primei prefeţe; tema comună — *Zoo* — anunţată în titlu trebuie „umplută" cu un material verosimil şi neobişnuit totodată: scrisorile trebuie să evite orice referire la dragostea neîmpărtăşită a bărbatului şi atunci corespondentul nu are ceva mai bun de făcut decît să scrie, să scrie despre ne-iubire.

Introducerea la *Scrisoarea a nouăsprezecea* inserează în subiect o secvenţă metatextuală, comentariu ironic la facerea operei, digresiune susţinută grafic; antiromanele lui Rozanov, meticulos descompuse în motivele de subiect constitutive, aşa cum aflăm din *Teoria prozei*, oferă şi de astă dată cheia de lectură a operei lui Şklovski; în locul fotografiilor de familie, „sugerînd o autentică fotografie, lipită sau pusă în carte, nu o ilustraţie" [7], autorul reproduce în *Scrisori nu despre dragoste* un şpalt tăiat cruciş, semnalînd interdicţia: „Aşadar, dragi prieteni, nu citiţi această scrisoare. Am tăiat-o anume cu creionul roşu. Ca să nu greşiţi." [8], procedeu de îngroşare a

---

[5] Viktor Şklovski, *Zoo sau Scrisori nu despre dragoste*, în Viktor Şklovski, *A fost odată*, p. 170

[6] Vezi Viktor Şklovski, *Literatura fără subiect*, în *Ce este literatura? Şcoala formală rusă*, p. 451

[7] *Ibidem*, p. 445

[8] Viktor Şklovski, *Zoo sau Scrisori nu despre dragoste*, în Viktor Şklovski, *A fost odată*, p. 231

semnificantului, cu un efect sporit de retardare a liniei de subiect. Mizînd pe nedumerirea unui anume tip de cititor, se apreciază / depreciază identitatea dintre autorul real şi autorul scrisorilor, derutînd (deziluzionînd) şi mai mult prin acest procedeu literar de conştientizare a artificiului : „Dacă veţi da crezare explicaţiei mele privind compoziţia, va trebui să credeţi că eu sînt acela care a scris scrisoarea Allei adresată mie. Nu vă sfătuiesc s-o credeţi... Scrisoarea este a Allei. De altfel, oricum nu veţi înţelege nimic, pentru că totul a fost tăiat în spalturi." [9]

Etalarea de procedee şi denudarea lor, strălucit elucidate în *Teoria prozei*, devin „conţinutul (sufletul) operei literare, egal, de astă dată, cu suma procedeelor sale stilistice." [10] — l-am citat pe Şklovski anticipînd în comentariul la Rozanov propriile *Scrisori*. Subiectul, tema însăşi a cărţii este astfel enunţată, făcînd posibilă *Scrisoarea a treizecea şi ultima*, în care personajul-autor îşi argumentează nevoia de Rusia, după „tristeţea berlineză" şi „suficienţa celor douăsprezece poduri de fier nemţeşti". Dragostea este un pretext, procedeu dezgolit pentru a justifica motivul singurătăţii ostile : „Nu vă miraţi că scriu (...) Am inventat femeia şi dragostea pentru a scrie o carte despre lipsa de înţelegere, despre oamenii străini, despre un pămînt străin. Vreau să mă întorc în Rusia." [11]. Presupusul autor îşi previne cititorul asupra primejdiei de a acorda prioritate unei linii tematice anume, menajîndu-i, deci, buna deprindere de a avea la îndemînă un final fericit / nefericit al cuplului de îndrăgostiţi. Autorul virtual al scrisorilor insolitează procedeul, numindu-l *insolitare* în chiar corpusul lucrării. *Scrisoarea a douăzeci şi doua* iese din firesc ; asociaţia de idei se realizează urmînd firul memoriei involuntare — ne sugerează personajul-autor, şi mecanismul dezvelit al verigii de subiect, digresiunea de la firul tematic al conversaţiei prin scris, se formulează nu mai puţin neobişnuit în subtitlul rezumativ al respectivei epistole : „Conţinutul acestei scrisori a zbughit-o, se vede, dintr-o altă carte, aparţinînd aceluiaşi autor, dar poate că această scrisoare i s-a părut necesară alcătuitorului cărţii pentru varietate." [12] *Dintr-o altă carte...*, adică din *Teoria prozei*, cu al său comentariu despre conexarea părţilor de roman, uzarea motivaţiei psihologice şi insolitarea însăşi.

De ordinul noutăţii absolute faţă de ce scrisese Şklovski pînă atunci ţine invocarea excentricităţii teatrului de varietăţi, ca formă a insolitării, într-o paradoxală şi ingenioasă similitudine cu ceea ce el, Şklovski, numea *culegerea de nuvele* [13]. Ineditul procedeului rezidă în momentul de conexare a părţilor componente, realizată ca dez-văluire a trucului ; iluzionistul nu pregetă să-şi arate tehnica, artificiul şi jocul demascat parodic : „Un caz mai interesant (caz de excentricitate) îl reprezintă cartea pe care o scriu. Se numeşte *Zoo, Scrisori sau A treia Eloiză* ; momente izolate sînt conexate aici prin aceea că totul este legat de istoria iubirii unui bărbat pentru o femeie. Cartea este o încercare de a ieşi din cadrul romanului obişnuit." [14]

[9] *Ibidem*, p. 231
[10] Viktor Şklovski, *Literatura fără subiect*, în *Ce este literatura? Şcoala formală rusă*, p. 445
[11] Viktor Şklovski, *Zoo sau Scrisori nu despre dragoste*, în Viktor Şklovski, *A fost odată*, p. 258
[12] *Ibidem*, p. 237
[13] *Ibidem*, p. 239
[14] *Ibidem*, p. 239

Scanned with OKEN Scanner

Denudarea procedeului presupune o mare doză de îndrăzneală, infidelitate față de tradiție, un mod șocant de a da cu tifla cititorului naiv cantonat în rutina lecturii comode, „ieșire din literatură", prin detașare ironică. Nu întîmplător parodia se află în centrul preocupărilor teoretice ale rușilor în anii '20.

Procedeul excentric, insolit, șklovskian al interpolării unor pasaje sau capitole întregi, de fiecare dată îmbogățite, în *cartea care se face acum* din cărți mai vechi sau din cărți ce vor fi scrise, devine marcă stilistică a operei. Reluînd idei, sintagme întregi, în contexte neașteptate, scriitorul creează o formă distinctă de intratextualitate: procedeul îi permite autorului să adîncească ideea enunțată cîndva (asupra conceptului de *insolitare* el revine în dese rînduri, instituind un dinamism productiv, o combinatorie sui-generis într-un sistem deschis de generare și transformare a textului — ca totalitate concretă a propriilor scrieri. Scriitorul ambiționează să scrie o *carte fără subiect*, căci misiunea literaturii de avangardă este să creeze lucruri noi: Remizov — nu Șklovski — ar dori să dea o carte fără nici un destin omenesc, o carte din fragmente sau o carte din fragmente de cărți sau o carte din scrisorile lui Rozanov; *lucrul nou*, literatura fără subiect, are de partea sa experimentul lui Belîi și Rozanov, al lui Gorki („atunci cînd nu se gîndește la sinteze") și Șklovski, pe care Șklovski însuși nu se sfiește să-l treacă pe drept cuvînt, în rîndul deschizătorilor de drum.

Universitatea „Al. I. Cuza" — Iași
Facultatea de Filologie

Scanned with OKEN Scanner

SERII SEMANTICE SIMBOLISTE ÎNTR-O POEZIE A LUI AL. BLOK (*FATA A CÎNTAT ÎNTR-UN COR BISERICESC*)

DE

GALINA CERNICOVA

Arta secolului XX încă de la începuturile sale a manifestat tendința de a ieși dincolo de tradițiile cauzalității istorico-sociale, de a surprinde conținutul cultural „general-uman", de a pătrunde în tainele eterne ale existenței universale. Mitologia cu limbajul ei simbolic, cu metodologia sincretică a devenit forma cea mai potrivită pentru modelarea poetică a lumii.

Și simbolismul rus (teurgic) este preocupat de a căuta în artă sensurile mistice supreme. El își construiește sistemul estetic („meonist") din elementele romantismului tîrziu ; suportul lui filozofic îl reprezintă ideile lui Kant, Hegel, Nietzsche și, mai ales, ale lui Vl. Soloviov. Din acest conglomerat de idei în prim plan iese fetișizarea esteticului, transformarea lui într-o unică modalitate de sistematizare și interpretare a existenței umane. Universul liric al teurgilor se compune din îmbinarea elementelor reale cu proiecțiile subiective și elementele ce făceau parte din îmbinarea elementelor reale cu proiecțiile subiective și elementele componente ale simbolisticii cu caracter mistic. Simbolistica teurgilor aparține sferelor conceptuale, ea decurge din filozofia lui Vl. Soloviov (mai ales, lucrările fundamentale *Opravdanie dobra* și *Tri razgovora*). Filozofia lui Vl. Soloviov afirmă dualitatea lumii, respinge realitatea, văzînd în ea o sferă inferioară, în numele Spiritului universal, al Feminității veșnice. Formula filozofică principală a teurgilor este *per realia ad realiora*. Astfel, scopul suprem al artei (care tinde să înlocuiască religia, morala, filozofia, adică să fie sincretică) este căutarea sensurilor transcedentale, întruchipate în *mitul Sofiei*[1] și *mitul argonauților*[2]. Aceste mituri esențiale au influențat dezvoltarea simfonică a unui grup de motive din creația lui Blok, Belîi, Ellis, S. Soloviov. Relevantă în acest sens este poezia lui Al. Blok *Fata a cîntat într-un cor bisericesc*, în care seriile semantice tipic teurgice sînt generate de funcționalitatea motivelor teurgice esențiale (v. Anexa I).

---

[1] Vezi I. Mašbic-Verov, *Russkij simvolism i put' Alexandra Bloka*, Kuibîșev, 1969, capitolul *Mladosimvolisty*.

[2] Vezi *Andrei Belîi*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1975, capitolul *Cercul argonauților* (p. 350—362).

Pe orizontală, de-a lungul lanțului sintagmatic, sistemul imagistic trece printr-o serie de transformări: dezvoltarea motivului, transformarea lui metaforică, identificarea, invertirea, subsumarea. Imaginea-cheie la Vl. Soloviov e imaginea *Sofiei* ca o sinteză a triadei: *eros — gnosis — ethos*. Teurgii dezvoltă și transformă această imagine în trei serii semantice. *Eros* este tratat în sensul filozofiei lui Platon ca o dragoste transcendentală, ca o feminitate divină. De aici imaginea Doamnei Zorilor, a Doamnei Preafrumoase (la Blok) ca o variantă a Madonei, iar în poezia de față, imaginea Madonei se fragmentează în *Fata* (*Fecioara*) *în alb* și *Pruncul* (*Copilul*). Motivul cunoaște atît dezvoltarea, identificarea (o fațetă a Sofiei — sufletul lumii, feminității veșnice), transformarea metaforică, cît și situarea imaginii pe *verticala paradigmatică*, în ierarhia structurală a motivelor, după gradul de abstractizare și funcționalitate a lor. Apartenența *Fetei* la sferele categoriale superioare este afirmată și prin rochia ei albă (semnul supremației) și prin situarea ei în spațiul timpului — în raza de soare deasupra mulțimii cufundate în întuneric.

Gnosis la Vl. Soloviov înseamnă Cuvîntul (adevărul). Teurgii, influențați de estetica romantică și nietzscheeană, prin muzica mai presus decît graiul. De aici, în poezia lui Blok — *fata cîntă*, nu vorbește mulțimii. Din al treilea element constitutiv al Sofiei apare imaginea *templului*, deoarece ethosul în filozofia lui Soloviov e sinonim cu conceptul de *religie*.

În estetica meonistă, realitatea superioară are două aspecte: concret și abstract. Cel concret se exprimă prin ideal și se redă prin imaginea Fecioarei, Feminității, Madonei. Abstractul e identic cu Absolutul, nu poate fi descris, prezența lui se manifestă prin tăcere[3].

La Blok, această apropiere de Absolut se face în trepte, prin îndepărtarea tot mai mare de cotidian, prin abstractizare, transformare metaforică. În prima strofă *fata cînta*, apoi, în strofa a 2-a, *vocea cînta* și, în sfîrșit, *rochia albă cînta într-o rază de soare*. Transformarea se produce pe traiectoria *imagine poetică — metaforă-simbol*. Se pierde chipul omenesc al fecioarei, rămîne numai funcția ei de a purifica, de a fi imaginea sferelor înalte. Muzica și culoarea sînt chemate să sublinieze sacralizarea imaginii. Idealul (Fata, Pruncul) devine mediator între lumea fenomenală și lumea esențelor. *Rochia albă, reflexele solare* apropie imaginea de *Absolut*, de *lumină*.

În perioada cînd a fost scrisă această poezie, speranțele mistice la Blok cunosc contrapuneri, negarea urmează afirmării. Imagistica este dominată de sentimentul tristeții. Glasului de bucurie i se contrapune glasul de jale. Totul începe să primească semnificații duble. Albul divin se transformă în albul *apocaliptic*, speranța se finalizează în imaginea Pruncului înlăcrimat care singur cunoaște tainele triste ale existenței umane.

Astfel, în iluziile mistice pătrunde motivul „tristeții filozofice". Originalitatea lui Blok în interpretarea mitului Sofiei ne apare clar.

Dacă la Vl. Soloviov:

Sofia = eros + gnosis + ethos,

[3] Vezi *Tekst i kul'tura*, în *Trudy po znakovym sistemam*, nr. 16, Tarttuskij gosudarstvennyi universitet, 1983, p. 109.

La Blok dezvoltarea logică a motivului se prezintă în felul următor:

	Sofia	
eros	*gnosis*	*ethos*
fata în alb	vocea cîntă	templu
rochia albă	copilul (plînge)	raza de soare
Absolut (nedefinit)	tăcere	spaţiul solar (dincolo de templu, superior)

Al doilea mit esenţial, mitul argonautic, a devenit în tratarea teurgilor o variantă a mitului escatologic. Corăbiile aşteptate din depărtări simbolizează năzuinţa mistică spre viitor, contopirea armonioasă a spiritului cu esenţele cereşti. Căutări spirituale generează imaginea *depărtărilor*, a *drumului*. În mitul teurgic, corăbiile pornesc din golful aşteptărilor şi plutesc pe aripile speranţelor în spaţiul solar spre cunoaşterea Absolutului [4].

Motivul *corăbiilor* duce la conexiunea cu alte mituri: cu mitul „eternei reveniri" şi cu mitul solar. Împrumutate din mitologia antică şi din scrierile lui Nietzsche, aceste mituri la simboliştii ruşi devin un mijloc de emanare a textului teurgic. „Eterna revenire" nu coincide cu tratarea nietzcheeană şi nu se aplică vieţii omeneşti [5].

Blok, spre deosebire de Belîi (Simfonia a 3-a) nu ne arată întoarcerea omului din copilărie şi starea de infinit. Imaginea Pruncului aparţine sferei înalte, este o faţetă a acestei sfere, şi nu o treaptă în lanţul transformărilor omeneşti. „Revenirea eternă" la Blok e negată de nivelul fenomenului. Tocmai copilul e chemat să deplîngă iluziile deşarte, să afle că „nimeni nu se întoarce". Seria antinomică *întoarcere-reîntoarcere* face parte din lanţul semantic *superior-inferior, sus-jos, veşnic-temporar, adevărat-neadevărat*.

Deseori în poezia simbolistă denotatele au un caracter ambivalent sau polivalent. Am observat deja semnificaţia dublă a *albului* în poezia de faţăş Acelaşi lucru îl putem observa şi în motivul razei de soare. Este motivul apropierii de adevăr, de aceea Fata stă învăluită în lumina solară. Însă, în viziune teurgică, soarele este sinonimic cu Dionisos, ca simbol al Perfecţiunii. Funcţia Perfecţiunii e de a se dărui, de a se aduce în dar pe sine. Soarele este condamnat la singurătate, la autojertfire [6].

În poezia lui Blok, raza de lumină are funcţia de „iluminare a întunericului", de dăruire a speranţelor; de aceea ea pătrunde de sus, prin cupola templului, luminează Fata, îndreptîndu-se spre mulţime. Pe de altă parte, mai aproape de tărîmul veşniciei este Pruncul (Christos, în mitul teurgic = = Dionis = Soarele), gata pentru o nouă autojertfire. Fata le aduce oamenilor numai o fărîmă de lumină, în timp ce Pruncul e lumina însăşi. De aici şi caracteristica tragică în opera lui Blok a *drumului luminos* — drumul cunoaşterii tainelor supreme.

Astfel, al doilea mit generează în poezia lui Blok două nuclee antinomice:

---

[4] Vezi A. Lavrov, *Mifotvorčestvo argonavtov*, în *Mif, fol'klor, literatura*, Leningrad, 1978, p. 145.

[5] Vezi V. Papernyi, *Blok i Nietzsche*, în *Učënye zapiski Tartusskogo universiteta*, XXXI, 1978, p. 98.

[6] Vezi M. Bahtin, *Vjač. Ivanov*, în *Estetika slovesnogo tvorcestva*, Moscova, 1979, p. 380.

Profan	*Sacru*
drumul întunecos	*drumul luminos*
spațiul fizic al templului (+ oamenii simpli)	raza de lumină (+ Fata și Pruncul)
necunoașterea (credința oarbă)	cunoaștere tragică
întoarcere	reîntoarcere
oboseală	dăruire

La toate nivelele structurii poetice, Blok pornește de la opoziția contrariilor pentru a sublinia supremația tezelor teurgice.

La nivel ideatic, tezei realiste „viața este o existență tragică", ca și speranței romantice „tristețea se va transforma în bucurie", le este opusă concepția simbolistă că lumea reală nu este decît o umbră infidelă a lumii superioare, veșnice, indestructibile și cu adevărat armonioase. Cronotopul în poezia lui Blok este tipic pentru simbolismul rus. Timpul se desfășoară pe axa antinomică *acum* (a fost, este, va fi) și spațiul atemporal. *Acum* — oamenii și corăbiile pleacă în căutarea fericirii, speră și suferă, dar bucuriile adevărate vor fi aflate numai dincolo de timpul și spațiul terestru. Spațiul poeziei e trifazal și orientat pe verticală : prima treaptă — templul întunecos, a doua — fata în alb, a treia treaptă se află dincolo de cupolă și de figura Pruncului.

Pe verticală, spiritul omenesc tinde să părăsească celula întunecoasă (a corpului, a templului), să se ridice spre lumina infinitului, spre adevărul suprem. Imaginea metaforică a întunericului generează o serie semantică legată de tristețe, oboseală, ignoranță, rău. Dinamica se desfășoară între adevărul aparent, falsul frumos și cunoașterea tragică.

Textul poetic ni se prezintă sub forma multitudinii de mesaje, receptate într-un mod diferit. Fata ne comunică (C = comunicare) : despre toți obosiții din țările străine (text — t^1), despre corăbiile plecate în larg (t^2), despre toți cei ce au uitat bucuriile vieții (t^3). Fiecare mesaj cuprinde un cerc tot mai larg al realității :

$$C = t^1_- + t^2_- + t^3_-$$

Toate mesajele au caracterul unor generalizări triste, de aceea le putem nota cu semnul negativ (—).

Mesajele adresate mulțimii din templu nu sînt însă receptate corect. Efectele impresive (rochia albă, lumina solară, vocea dulce) și ignoranța oamenilor aflați în întuneric duc la schimbarea sensului negativ în sens pozitiv, transformînd denotatul. Receptarea comunicării (Rc) se face în ordinea inversă a mesajelor comunicate (de la general la concret). Tuturor li se pare că bucuriile există (t^3_+), corăbiile au ajuns cu bine la destinație (t^2_+) iar oamenii și-au găsit viața fericită în țările îndepărtate (t^1_+).

$$Rc = t^{3+} + t^{2+} + t^{1+}.$$

Așadar ; $C \neq Rc$, deoarece mesajele sînt inversate și încărcate cu semnificații diametral opuse. Mesajul adresantului, filtrat printr-o serie de factori subiectivi, se supune unor recodificări, discursul narativ se modifică, iar func-

ţia cognitivă a mesajului nu-şi atinge scopul. Străbătînd traiectoria *emiţător-receptor*, mesajul alunecă de la realitatea crudă spre un fals liniştitor.

În poezia lui Blok avem trei tipuri de emiţători-receptori : Fata (emite un mesaj şi îl aude), un receptor colectiv (ascultă fata şi recodifică mesajul, emiţînd un fals frumos) şi Pruncul (receptor şi emiţător al unor adevăruri supreme).

Astfel, Realia (R^1) este compusă din C (comunicarea Fetei) = adevărul crud al vieţii reale + Rc (receptarea textului cu recodificarea lui = adevărul fals).

$$R^1 = C\,(t^{1-} + t^{2-} + t^{3-}) + Rc\,(t^{3+} + t^{2+} + t^{1+})$$

În timp ce Realiora (R^2) este egală cu simbolul suprem şi Adevărul suprem (A^s) (Pruncul fiind singurul *receptor* corect al mesajului emis (e) $R^s \leftrightarrows E^s$)

$$R^2 = A^s\,(R \leftrightarrows E)$$

După cum putem constata, toate mijloacele de reprezentare, toate nivelele structurale în poezia simbolistă scot în evidenţă tezele filozofiei teurgice, ele fiind subordonate ideii mesianice de a reda artei forţa ei teurgică şi profetică.

Девучка пела в церковном хоре
О всех усталых в чужож краю,
О всех кораблях, ушедших в море,
О всех, эабывших радость свою.

Так пел ее голос, летящий в купол,
И луч сиял на белом плече.
И каждый из мрака смотрел и слушал,
Как белое платье пело в луче.

И всем казалось, что радость будет,
Что в тихой заводи все корабли,
Что на чужбине усталые люди
Светлую жизнь себе обрели.

И голос был сладок, и луч был тонок,
И только высоко, у царских Врат,
Причастный тайнам, — плакал ребенок
О том, что никто не придет назад.

Universitatea din Timişoara
Facultatea de Filologie

Scanned with OKEN Scanner

RELAȚIA DINTRE STRUCTURĂ NARATIVĂ ȘI „CRONOTOP" ÎN ROMANUL *MALINA* DE INGEBORG BACHMANN

DE

ROXANA NUBERT

Considerații preliminare

În prelegerile [2, 188] ținute în 1959—1960 la Universitatea din Frankfurt/Main, I. Bachmann emite ideea adoptării de către artă, respectiv literatură, a teoriei relativității lui A. Einstein. Asociind concepția scriitoarei austriece cu cea a lui M. M. Bahtin pentru care „cronotopul exprimă caracterul indisolubil al spațiului și timpului (timpul ca cea de-a patra dimensiune a spațiului)" [5, 294] vom marca în lucrarea de față prin „cronotop" „conexiunea esențială a relațiilor temporale și spațiale" [5, 294] în romanul *Malina* (1971).

Întrucît romanul este mai puțin cunoscut, considerăm necesar să schițăm acțiunea la care ne vom referi. Existența figurii centrale, a cărei identitate este necunoscută, se leagă de iubirea concomitentă pentru Malina și Ivan. Primul capitol intitulat *Fericită cu Ivan* prezintă raportul dintre subiectul narator și Ivan. Capitolul care urmează, *Cel de-al treilea bărbat*, pare să se întrerupă prin numeroasele vise din care se compun aventurile eroinei, iar cel de-al treilea capitol, *Despre lucrurile din urmă*, revine la relațiile de dragoste ale eroinei, sfîrșind cu despărțirea de Ivan.

Legătura dintre diferitele părți ale romanului o stabilește subiectul narator ; referindu-ne la G. Genette, am putea afirma că „instanța producătoare a discursului narativ" [8, 226] este chiar personajul central al romanului.

Relația dintre structura narativă și timp

Personajul lui I. Bachmann atinge problema „cronotoposului" încă de la început, reluînd-o ca un adevărat leitmotiv : în final eroina mărturisește că „nu și-ar fi încheiat niciodată socotelile cu problema spațiului și timpului" [1, 307].

Deosebit de complicată este poziția ei față de timp. După ce în introducere se trec în revistă, ca într-o piesă de teatru, timpul, locul și personajele viitoarei narațiuni, eroina declară în prima propoziție că indicația timpului de „azi" [1, 12] i-ar fi cauzat mari greutăți ; situarea în timp a evenimen-

telor narate constituie rodul unor îndelungi reflecţii pentru personaj, iar raportarea la „azi" nu este concludentă. Ea indică de fapt raportarea la fragmentarea timpului în general şi impune la nivelul structurii romaneşti, folosirea „secvenţelor" [9, 266] narative. Exagerînd sentimentul ei faţă de timp, în viziunea romancierei experienţa timpului devine pentru eroină, obositoare pînă la suferinţă fizică [1, 142]; pentru ea ceea ce se scrie despre „azi" ar trebui distrus, la fel cum se distrug adevăratele scrisori, fiindcă ele aparţin unui „azi" şi inevitabil nu mai ajung într-un „azi" [1, 12]. Rădăcinile acestei concepţii sînt adînc implîntate în volumul de debut al scriitoarei austriece, *Die gestundete Zeit* (*Timp amînat*) [3]: „Dacă timpul are trei feţe, la Ingeborg Bachmann prezentul e doar o lamă care desparte două extaze. Acest moment de cumpănă, de minuţioasă preparaţie exterioară a sufletului, de adunare a puterilor, nu e niciodată plin de optimism, sigur de sine, ci aproape timid, străbătut de îndoieli şi nelinişti..." [7].

Faţă de „coincidenţa" [1, 13] căreia eroina îi datorează „unitatea de loc" [1, 13] ea ar fi ajuns la o unitate temporală „numai printr-o constrîngere" [1, 13]. De aceea, atitudinea sa faţă de timp se exprimă uneori prin epitete stridente; într-o scrisoare, de exemplu, fragmentarea timpului i se pare „patologică" [1, 142], din care cauză atitudinea sa faţă de timp ar fi de fapt o „neatitudine" („Nichteinstellung") [1, 142]. De aceea, cînd se referă la timp, eroina nu este aşa de exactă ca în cazul spaţiului. Cititorului nu i se comunică timpul întîmplărilor. Ele pot fi situate cu aproximaţie între 1966 şi 1971, pe baza unor detalii cum sînt scrisorile din anii 1962—1966. Sporadic se fac aluzii la diferitele anotimpuri. Chiar dacă ne-ar interesa amănunte cronologice exacte nu le putem stabili, deoarece subiectul narator foloseşte puţinele date care apar în roman mai degrabă într-o manieră personală, decît cu o valoare obiectivă; de aici rezultă caracterul atemporal pe care-l dobîndeşte fluxul narativ pentru cititor.

Corespunzător raportului problematic al eroinei faţă de timp, în roman nu există „o ordine cronologică pură" [12, 77]. La prima vedere s-ar părea că aventurile eroinei se petrec în prezent. Diferitele „secvenţe" narative la timpul prezent par să fie desprinse din paginile unui jurnal. Indicaţia timpului la începutul romanului este „azi"; găsim deseori referi de tipul „azi" sau „astă noapte" [1, 174] în cadrul aceluiaşi fragment. Aceasta îl face pe receptor să aibă impresia că noutăţile sînt comunicate curent de către personaj. În acest context raportul eroinei faţă de Ivan şi Malina pare să progreseze pe parcursul romanului, în schimb, realitatea este alta.

În primul rînd, indicaţiile de tipul „azi" sau „astă noapte" nu creează o „cronologie pură", căci datele concrete corespunzătoare lipsesc. Nu se ştie niciodată la ce fel de „azi" se fac referinţe, ca în romanele lui M. Frisch şi G. Grass. În al doilea rînd, cronologic introducerea nu poate fi situată din punct de vedere logic la început, căci, eroina îi cunoaşte deja pe copiii lui Ivan; ea pomeneşte de plimbările împreună cu ei în Pădurea Vieneză. Dar, fiindcă ea face cunoştinţă cu aceşti copii de-abia în primul capitol, introducerea nu poate reprezenta cronologic începutul. Ea nu poate să fie nici punctul de vedere prezent al naratoarei, căci evenimentele sînt evocate retrospectiv. Prin urmare, am putea numi introducerea o „secvenţă iniţială" [9, 211] întreruptă brusc prin refuzul categoric al eroinei de a continua să relateze cele evocate: „Nu mai vreau să povestesc..." [1, 27].

Scanned with OKEN Scanner

Nu numai introducerea, dar nici cel de-al doilea capitol nu poate fi integrat în narațiunea propriu-zisă. Pentru incidentele din acest capitol nu mai sînt valabile indicațiile de „azi" și „Viena". Scriitoarea notează evaziv : „Locul nu este de data aceasta Viena... Timpul nu este azi... Pentru unitățile acestui timp... nu există măsură..." [1, 174].

Cu toate acestea, în capitolul amintit este vorba de „visele de astă noapte" [1, 174], dar în acest roman „azi" nu are o semnificație denotativă precisă. Relatarea în continuare a atîtor vise și discuții care au loc în momentul deșteptării pune în discuție faptul că ar fi vorba de o singură noapte. În viziunea lui I. Bachmann nu interesează cronologia, ci planul arhitectural al romanului, care în cazul de față marchează specificitatea visului în general : cel de-al doilea capitol nu se integrează în evenimentele narate, ci se situează între ele, la fel cum visele se nasc din subconștient, întrerupînd, la rîndul lor, stările de veghe.

Singura parte din roman în care narațiunea este determinată temporal este excursia la Wolfgangsse. Eroina participă imediat după sosire la ora ceaiului, se plimbă a doua zi dimineața după micul dejun pe lac etc. Aceste „secvențe" dovedesc că eroina este capabilă să gîndească și după modele convenționale. Narațiunea structurată din punct de vedere cronologic corespunde vieții duse de societatea de la Wolfgangsee. Universul eroinei „mein Ungargassenland" [1, 28] însă, este din punctul de vedere al personajului, despărțit de util, de cotidian, detașat, prin urmare, de realitatea timpului.

Deoarece existența eroinei s-a sustras ordinii cronologice, fluxul narativ nu poate fi privit ca unic etalon în determinarea temporală a romanului. Numai prin ansamblarea diferitelor „secvențe" independente de categoria de timp, și anume, culminînd cu reflecții, scrisori, poezii, interviuri, basme, vise, dialoguri care tind spre o „unică secvență" [9, 252] eroina își dobîndește modalitatea proprie de exprimare, semnificația ei funcțională ca personaj.

Baza primului capitol o constituie reflecțiile eroinei în legătură cu dragostea ei față de Ivan. Basmele și interviul intercalate pun în evidență laturi ale vieții interioare a eroinei, neabordabile dintr-o altă perspectivă. Tot în acest capitol revin ca un leitmotiv cele patru scrisori și anumite propoziții fără referințe directe la evenimentele relatate, menite doar să clarifice configurația figurii centrale a romanului.

În cel de-al doilea capitol visele alternează cu dialogurile. Nu se poate stabili cu exactitate în ce măsură universul oniric reprezintă conversații cu Malina sau nu ; pe de o parte, el pare să fie doar un aspect al viselor „de astă noapte" [1, 174] repovestite lui Malina, pe de altă parte, după fiecare dialog eroina se trezește din nou [1, 180 ; 1, 235].

Ultimul capitol, fiind dominat de dialog, are o structură profund dialectică în sensul antic al acestui termen ; el vizează controversa și este construit dintr-o suită de conversații dintre eroină și Malina. Chiar reflecțiile subiectului narator sînt în realitate „secvențe" din ceea ce acesta îi relatează lui Malina. Deducem acest fapt din observațiile sau întrebările interlocutorului. De multe ori este aproape imposibil de marcat granița dintre dialog și monologul interior, soluție care creează mari dificultăți de asimilare a romanului.

Între diferitele „secvențe" din care se constituie romanul se stabilesc relații de asociație, de contiguitate ca în cazul propozițiilor referitoare la starea de oboseală a eroinei. Deseori, însă, lipsește orice raport asociativ sau

cauzal, legătura dintre diferitele „secvenţe" stabilindu-se conform principiului alternanţei propuse de T. Todorov [13, 63] : de exemplu, scenei în care Ivan caută împreună cu iubita sa ţigări în oraş, îi urmează aceea în care eroina şi Malina discută înmormîntarea domnului von Haderer. În intenţia autoarei simpla înşiruire a evenimentelor fără legătură între ele exprimă caracterul complicat al subiectului narator. Astfel, cronologia reprezintă în romanul *Malina* numai unul dintre elementele compoziţionale.

Relaţia dintre structura narativă şi spaţiu

Raportul eroinei faţă de spaţiu apare la prima vedere mult mai simplu şi sigur decît cel faţă de timp. Indicaţia locului la începutul romanului [1, 13] este fără complicaţii : „Viena". Eroina crede că a găsit datorită unei „coincidenţe" [1, 13] care constă în faptul că toate cele trei personaje ale romanului locuiesc în acelaşi loc, pe Ungargasse, în Viena „unitatea de loc" [1, 13].

Pe parcursul cărţii subiectul narator indică cu atenţie fiecare schimbare a locului de desfăşurare a evenimentelor : străzi şi clădiri, restaurante şi magazine. Ordinea în spaţiu conferă personajului central un aparent sentiment de integrare şi siguranţă, posibilitatea de a înţelege şi de a domina într-un fel mediul care îl înconjoară, corespunzînd tendinţei descrierii amănunţite a vieţii curente pe care o găsim şi în lirica lui I. Bachmann [3, 4].

Dacă pentru personaj relaţia faţă de spaţiu nu creează probleme, ea devine complicată la nivelul receptării. Indicaţiile geografice exacte de tipul descrierii fidele a celebrei Ringstrasse din capitala austriacă nu trebuie să creeze iluzia autenticităţii. Oraşul din roman este o Viena strict personală. Pentru configuraţia narativă a romanului nu e importantă decît acea Ungargasse, de fapt o foarte mică porţiune a ei. Micul teritoriu dintre numărul 6 şi 9 al străzii reprezintă pentru eroină întregul ei univers, deoarece aici se află casa ei şi aceea în care locuieşte omul pe care-l iubeşte, Ivan. Raportul cu oraşul este stabilit în exclusivitate prin intermediul acestei lumi din Ungargasse care, datorită prezenţei lui Ivan, o atrage mereu ca un „cîmp magnetic" [1, 16] din orice colţ al metropolei.

Spaţiul vizează, ca şi în cazul timpului, laturi ale vieţii interioare a eroinei : singurătatea oraşului Viena [1, 173] se confundă cu cea a personajului central, iar motivul Parcului Central implică conştiinţa apropierii permanente a unei catastrofe inevitabile, sentiment dominant şi în poezia lui I. Bachmann : „Es kommen härtere Tage" [3, 18]. Încercînd să explice sensul acestui vers, Şt. Aug. Doinaş sesizează un aspect esenţial, valabil şi pentru eroina romanului *Malina ;* „aceste zile mai aspre" fie că formează un prag, ce trebuie depăşit al trecutului, fie că abia se anunţă în zare" [7].

Viena nu este singurul loc de desfăşurare a acţiunii. Visele sînt proiectate în cu totul alte spaţii, care tind să se sustragă oricăror legităţi. Este posibil ca în vis eroina să străbată ţinuturile îngheţate ale Polului şi să se prăbuşească în centrul pămîntului. Lipseşte în acest caz cu desăvîrşire orice aluzie la vreo informaţie exactă topografică. Imaginea acestor locuri întregeşte structura psihologică a autoarei visurilor. Astfel, închisorile şi cimitirul din vis sugerează raportul de subjugare totală a eroinei faţă de tatăl ei. Acest episod este o reminiscenţă a puternicei influenţe a lui F. Kafka asupra romancierei.

Scanned with OKEN Scanner

Universul ireal al basmului cu vădite implicaţii mitice reprezintă un loc important în perimetrul romanului: este vorba de un spaţiu imposibil de determinat, acel „spaţiu interior infinit" [1, 287], care corespunde dragostei fără limite a personajului indicat în basm faţă de fiinţa iubită, dar şi dragostei eroinei faţă de Ivan.

Concluzii

Atît în cazul timpului cît şi în cel al spaţiului scriitoarea austriacă tinde să exploreze noi căi spre straturile de nepătruns ale complicatei structuri spirituale a eroinei. Ar fi însă greşit să vorbim de nişte proiectări ale vieţii interioare a personajului în exterior. La I. Bachmann spaţiul şi timpul devin o unitate bine determinată: „cronotoposul", care marchează universul narativ al cărţii, reprezintă o singură lume, aceea pe care şi-o construieşte eroina însăşi, cadrul dens şi larg al retrăirilor.

BIBLIOGRAFIE

1. Bachmann, Ingeborg, *Werke*, vol. 3, München/Zürich, 1978
2. Idem, *Werke*, vol. 4, München/Zürich, 1978
3. Idem, *Die gestundete Zeit*, München, 1972
4. Idem, *Anrufung des grossen Bären*, München, 1956
5. Bahtin, M. M., *Probleme de literatură şi estetică*, Bucureşti, 1982
6. Courtès, Joseph, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Paris, 1976
7. Doinaş, Augustin, Ştefan, *Clasicizarea expresionismului*, în: „România literară", nr. 24, 13.VI.1965, p. 21
8. Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, 1972
9. Greimas, Algirdas, Julien, *Despre sens. Eseuri semiotice*, Bucureşti, 1975
10. Lämmert, Eberhard, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart, 1972
11. Mainguéneau, Domique, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Paris, 1976
12. Todorov, Tzvetan, *Poetica. Gramatica Decameronului*, Bucureşti, 1975
13. Idem, *Les genres du discours*, Paris, 1978
14. * * * *American Journal of Semiotics*, vol. 3, nr. 1/1984

Universitatea din Timişoara
Facultatea de Filologie

Scanned with OKEN Scanner

III. STILISTICĂ

Scanned with OKEN Scanner

CONSIDERAŢII ASUPRA AŞA-ZISELOR FIGURI DE STIL

DE

G. IVĂNESCU

Rezumat *

Termenul *figuri de stil, figuri ale limbajului,* sau, simplu, *figuri* a fost creat de către vechii greci, care făceau însă distincţie între figuri şi tropi. Figurile erau moduri de a fi ale laturii fonetice şi de sens ale vorbirii, tropii erau transferuri de sens ale unui cuvînt sau ale unei expresii (sintagme). Concepţia conform căreia tropii se găsesc şi la sintagme s-a transmis de atunci lumii moderne (astfel concep, de exemplu, lucrurile Fontanier şi Ricoeur). Fontanier este, poate, primul care a cuprins tropii la figurile de stil ; şi în genere şi astăzi se concep lucrurile la fel.

Problema definirii şi clasificării figurilor de stil a preocupat pe lingvişti şi pe cercetătorii operelor literare începînd din secolul al XVII-lea. Epoca noastră se caracterizează, mai mult decît alte epoci, prin încercările de reluare a concepţiilor antice şi moderne şi prin multe idei noi. Nu sîntem însă întotdeauna de acord cu rezultatul acestor încercări.

Trebuie să distingem de la început două categorii de figuri de stil : cele pe care le comportă partea fonetică a vorbirii şi cele pe care le comportă partea semantică a vorbirii, deci succesiunea de sensuri şi de reprezentări. Din prima categorie fac parte aliteraţiile şi tipurile de versuri ale poeziilor, din cea de a doua, tropii, personificările, simbolizările. Dar, întrucît, după părerea autorului articolului rezumat aici, vorbirea este alcătuită numai din semnele fonetice care o compun şi din asocierea lor cu anumite sensuri şi reprezentări, nu şi din aceste sensuri şi reprezentări, figurile de stil nu sînt fenomene, aspecte ale vorbirii, ci ale artei literare. Expresia fonetică devine artă numai prin figurile de stil. Orice operă de artă este reprezentare, imagine, aşa cum au susţinut unii mari teoreticieni ai artei, ca H. Taine şi B. Croce, dar ea este şi materia în care se realizează aceste reprezentări, aceste imagini, deci culorile puse pe pînză, marmura, bronzul sau expresia fonetică din care este alcătuit limbajul. Pe de altă parte, planul reprezentărilor cuprinde şi nişte fapte nereprezentabile, cum sînt stările sufleteşti, ideile şi ac-

* Textul integral a apărut în „Pagini bucovinene", Anul IV, nr. 10 (46), p. III, nr. 11 (47), p. I şi IV şi nr. 12 (48), p. I şi II (cuprinsă în „Convorbiri literare", nr.. 10, octombrie 1985, nr. 11, noiembrie 1985, şi nr. 12, decembrie 1985).

tele de voință ale personajelor operei de artă literară. La toate aceste aspecte ale operei literare nu se gîndesc teoreticienii actuali ai figurilor de stil, care își imaginează că opera de artă literară este alcătuită din sensuri și că tropii constau din transferuri de sens. De fapt tropii sînt modificări sau adăugiri ale unei reprezentări (=ale unei imagini). Ele se grefează pe țesătura de reprezentări (=de imagini) fundamentale din care constă conținutul operei de artă literară. Nu avem a face, de exemplu în cazul metaforei, cu un transfer de sens, ci cu substituirea unei imagini, cea proprie, cu altă imagine, care, din anumite motive, o poate înlocui. Cînd Gr. Alexandrescu scrie : *Privesc cum orizontul se umple de făclii*, el înlocuiește imaginea stelelor cu imaginea făcliilor ; cînd Eminescu scrie *Dintre sute de catarge*, el înlocuiește imaginea corăbiei, ea însăși un simbol al vieții umane, cu imaginea catargului și imaginea vieții umane, cu imaginea corăbiei.

Așadar tropii nu sînt modificări ale unui sens, ci substituiri ale unei imagini prin alta. Însă alți tropi nu sînt substituiri, ci adausuri la unele din imaginile componente ale conținutului operei de artă literară — e cazul epitetului și al comparației —, iar altele sînt repetiții ale uneia din imaginile componente ale operei literare. Figurile de stil discutate aici sînt numai indirect fapte de limbă, și anume întrucît orice reprezentare artistică, ca și orice reprezentare și gîndire neartistică (pur logică), se exprimă prin limbaj.

Unele din figurile acestea de stil, cum sînt epitetul și comparația, apar ca formele artistice ale unor procedee sintactice obișnuite, adică fără o valoare artistică ; alături de epitetul artistic, există și epitetul logic, care aduce o specificare absolut necesară în vorbire, căci, fără el, n-am putea spune ceea ce avem de spus ; iar, alături de comparația artistică, avem comparația logică, necesară înțelegerii mai bune a ceea ce avem de spus. Noi credem că și metaforele numite coalescente sînt echivalentul artistic al unui procedeu pur sintactic, lipsit de valoare artistică, anume al identificării sau definiției. Cînd Blaga scrie : *Soarele, lacrima Domnului*, el dă o definiție artistică a soarelui, el identifică soarele cu lacrima Domnului. Dar identificarea, definiția sînt în primul rînd procedee logice, lipsite de o valoare artistică (afectivă). Și însăși metafora propriu-zisă, cea pe care noi am considerat-o mai sus substituție, este forma artistică a unui procedeu de gîndire, substituția pur logică, a unui cuvînt prin sinonimul său, a unei sintagme printr-un cuvînt sau printr-o sintagmă cu același înțeles. Și ni se pare că și interogația prezintă o formă pur logică și una artistică, retorică.

În cazul personificării unui lucru neînsuflețit, nu avem înlocuirea unei imagini cu alta, ci modificarea imaginii unui lucru neînsuflețit, în felul că i se atribuie calități și acțiuni ale omului, iar în cazul personificării unei însușiri sau unei acțiuni, avem imaginarea acestei însușiri sau acțiuni ca persoană.

În concluzie : Dacă sensurile nu fac parte din limbă, dacă limbajul nu cuprinde sensurile, tropii nu sînt fapte de limbă și nu fac parte din obiectul de studiu al limbii, lingvistica. Ca fapte de reprezentare și, indirect și de sens, ele sînt de domeniul științei semanticii, care se constituie, alături de lingvistică, și, mai larg, de semiotică, ca o știință paralelă cu acestea și care trebuie făcută odată cu acestea, căci lingvistica și semantica nu se pot face fără conținutul-apel la sensuri, deci nu se pot face decît împreună cu semantica.

Universitatea „Al. I. Cuza" — Iași
Facultatea de Filologie

Scanned with OKEN Scanner

PROBLEME SEMIOTICE ALE STILULUI

DE

MARIA CARPOV

Rezumat *

Postulatul de bază este compatibilitatea de principiu dintre stil şi demersul semiotic, stilul fiind prezent în orice practică semnificantă în măsura în care aceasta este limbaj.

Stilul „contaminează" semnul integral, el este, aşadar, *şi* o chestiune de conţinut.

Stilul este admis în cele două accepţii curente : a) ca *element comun* şi b) ca *element particular*. Fiecare din aceste două accepţii imprimă un anumit traseu demersului analitic : sistem → text-ocurenţă sau, invers, text-ocurenţă → sistem. În primul caz, cercetarea urmăreşte o re-cunoaştere, în al doilea, o cunoaştere, incompatibilitatea, respectiv compatibilitatea, cu judecăţile de valoare fiind aspectul care stabileşte diferenţa fundamentală între cele două tipuri de analiză.

Varietatea stilurilor presupune echivalenţa — tot de principiu — la nivelul conţinutului. Conţinutul este *sensul* fregean, principalul conţinut al comunicării, fără legătură cu denotaţia sau cu valoarea de adevăr.

Echivalenţa este analogie şi totodată diferenţă, capitală fiind, din perspectivă semiotică, analogia : ea face posibile transferurile — de conţinut — ce merg de la traducerile interlingvistice şi intersemiotice, pînă la „transpunerile" intralingvistice sau intrasemiotice. Sensul se defineşte astfel ca invariantă într-o serie de ipostaze ce pot fi asimilate „exerciţiilor de stil". Stilurile — microsisteme — sînt variante de realizare a unui nivel mai general : sistemul limbii sau chiar al gîndirii.

Din punct de vedere stilistic, discursul individual este pluridimensional.

Ca orice limbaj, stilurile se constituie pe divergenţe, ele sînt sisteme opozitive (cf. Saussure). Pentru abordarea semiotică a stilului (accepţia a), semnalarea divergenţelor stilistice între elementele limbii (în care se înscrie stilul) este o condiţie necesară dar nu suficientă.

Întrucît stilurile, oricît de diferite, exprimă conţinuturi identice, *alegerea* stilului este un act dotat cu semnificaţie ; ea pune — sau repune — problema intenţionalităţii. Din perspectivă semiotică, alegerea se prezintă ca *marcă*, *indice* sau *indicator :* elementele lingvistice care o fenomenalizează funcţio-

* Textul dezvoltat al acestei comunicări este în curs de apariţie, sub titlul „Stratificarea în limbaj ca tensiune centru-periferie", în *SCL*, 1986/1.

nează ca semne stilistice a căror valoare se precizează în funcţie de o serie de parametri (situaţia de comunicare, locutor/destinatar, obiectul discursului).

Stilul este o valoare relativă. Raporturile dintre variantele stilistice coexistente reproduc raporturile extralingvistice dintre grupurile sociale asociate stilurilor : analiza stilistică devine relevantă pentru cunoaşterea istoriei externe (cf. Saussure) a unei limbi. Examinarea stilurilor sub aspect semiotic oferă mijloace pentru explicarea mai complexă a multor fenomene socio-culturale, a unor determinisme în mutaţiile care jalonează istoria mentalităţilor sau a unor răsturnări/inversări de poziţii care, în istoria limbilor, au făcut din fenomenul periferic normă şi din normă fenomen periferic. Privită prin această prizmă, a schimbărilor de „condiţie", diacronia este realizată de locutori ca structură stratificată : diferenţele dintre straturi sînt de natură stilistică (este vorba de straturile în succesiune imediată).

Concluzie : stilul este semn în relaţie de reprezentare cu sistemul extralingvistic în care s-a născut sistemul general de comunicare, limba ; sistemul extralingvistic este „motivarea" limbii, a pluralităţii ei stilistice. Această motivare poate explica, printre altele, faptul că o cultură poate fi evaluată după numărul sistemelor semiotice înregistrate în sincronie şi diacronie, după „gradul ei de semioticitate" (I. Lotman).

Universitatea „Al. I. Cuza" — Iaşi
Facultatea de Filologie

Scanned with OKEN Scanner

DIRECȚII DE CERCETARE ÎN STILISTICA SECOLULUI XX

DE

NATALIA CANTEMIR

Problematizarea noțiunii de „stil" în antropologia culturală actuală [1], precum și în numeroasele stilistici care pun în evidență o sesizabilă diferențiere a noțiunii în cauză, faptul că în momentul de față „jocul" nuanțelor pregnante pe acest plan, este atît de amplu, nu ni se pare întîmplător : a discuta direcțiile de cercetare în stilistică este echivalent cu a aprecia însăși valoarea acestei ramuri de cercetare umanistă, cu a releva unitatea dintre latura așa-zicînd conceptuală și spiritul activ, dinamic al încercărilor de a face să progreseze studiile de stilistică.

Pornind de la propunerile cercetătorilor cehi Doležel și Hausenblas [2] care disociază *stilul limbii operei literare* și *stilul literar al operei*, ne propunem să urmărim evoluția orientărilor conturate în cercetarea *stilului textului literar*. Literatura obiectului este uriașă, incluzînd și tomuri speciale de bibliografie a cercetării stilistice [3], dar bibliografia generală a stilisticii rămîne în continuare un postulat greu de realizat, deși de o stringentă necesitate.

În tentativa de scrutare și ordonare a studiilor de stilistică, vom desprinde, în primul rînd, cercetarea de tip gramatical-lexical a textului literar (sau a unei întregi opere de autor). Acest tip de descriere, cu precădere atunci cînd se aplică la texte literare moderne, se concentrează asupra devierilor de la normele sincronice ale limbii literare. Procedeul devine regulă în discutarea creativității vocabularului, atenția cercetătorilor fiind reținută de „faptele particulare" care îmbogățesc lexicul limbii literare în discuție. Se poate admite însă că sistematizarea deviațiilor de la normele limbii literare reprezintă un necesar stadiu pregătitor al studiului stilistic propriu-zis și cu siguranță au acest statut observațiile de ordinul oportunității, finalității și funcționalității care însoțesc descrierile de „fapte particulare".

---

[1] Cf. A. L. Kroeber, *Style and Civilizations*, New York, 1957

[2] Lubomir Doležel, Karel Hausenblas, *O sootnoșenii poetiki i stilistiki* în *Poetics, Poetyka, Poetika*, Warszawa, 1961

[3] Cf. H. A. Hatzfeld, *Bibliography of the New Stylistics to the Romance Literature 1900—1952* ; lucrare completată în 1966, la Congresul de la Chapell Hill, cu titluri apărute între 1953—65. Tomul a fost editat și în versiune spaniolă și franceză.

Scanned with OKEN Scanner

Acest tip de abordare a stilului textului literar impune însă o prudență metodologică ; demersul pierde din vedere, de cele mai multe ori, ceea ce se înscrie în normele curente, punînd astfel în valoare cu precădere tendințele selective. Detașarea stilemelor lexicale, fonetice, sintactice, de regulă bazată pe o lectură atentă a textului sau a ansamblului de texte, implică o fundamentare teoretică serioasă și convingătoare. În acest sens a intervenit efortul de a conferi acestui tip de observație o ținută statistică, ceea ce a obligat la calcule laborioase. Ele sînt justificabile însă, după opinia noastră, numai atunci cînd există, obiectiv, posibilitatea de confruntare. Astfel, de exemplu, problema „cuvintelor cheie“ [4] poate fi abordată cu succes doar în cazul cînd limba literară respectivă dispune de dicționare generale de frecvență, precum și de dicționare de frecvență pentru diversele genuri și specii literare. Deocamdată, atunci cînd P. Guiraud sau K. Wywa pornesc de la ordonarea statistică a „cuvintelor cheie“ pentru a construi „cîmpuri stilistice“ specifice unor texte sau unor scriitori, considerăm că păşesc deja pe terenul unei alte discipline, foarte exact denumită *critică tematică*.

În această direcție stilistică pot fi încadrate (parțial) metodele utilizate de mulți cercetători francezi — Ch. Bruneau, R. L. Wagner, M. Cressot ș.a. — formați la școala lui Ch. Bally, dar care au renunțat la teza lui fundamentală, după care analiza stilului ca mod individual de utilizare a limbii în scopuri estetice nu intră în atribuțiile stilisticii. Invocarea *Stilisticii* lui Ch. Bally se justifică prin organizarea materialului în categorii lingvistice, examinate din punctul de vedere al sursei și al încărcăturii „expresive“, „evocatoare“ ș.a.

Problematica semantică și de sintaxă poetică, depășind aceste categorii, a fost repartizată „stilului“ și analizată într-o terminologie tradițională. Vom aminti, cu acest prilej, tradiția reproșurilor care se fac acestei terminologii ; cu toate acestea, ea s-a dovedit utilă, ceea ce se demonstrează mai ales în lucrările cu un caracter mai pronunțat didactic, cum ar fi stilisticile lui Tomașevski, Kayser sau Galdi. Conștientizarea acestei situații pare să fi provocat și revenirea la terminologia antichității [5].

O ultimă apreciere se referă la faptul că în cercetările care se înscriu în această orientare granițele dintre „limbă“ și „stil“ rămîn fluide, analizele, oricît de scrupuloase și detaliate, avînd drept rezultat o atomizare a stilului sau un caracter de inventar. Remediul propus a vizat completarea factorilor cantitativi cu alții de ordin distributiv sau surprinderea interdependențelor dintre factori. Se remarcă în acest sens analizele exemplare din cartea lui M. Cressot, *Le style et ses techniques* [6].

Cu direcția schițată mai sus au contrastat, din toate punctele de vedere, noile concepții stilistice germane. De menționat, în acest cadru, orientarea, inspirată neîndoielnic de metoda lui Eduard Wölflin, preocupată de crearea unei aparaturi noționale care aspira spre universalitate și permitea caracteri-

[4] Cf. Kazimierz Wyka, *Słowa klucze*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich“, nr. 7, 1962

[5] Cf. H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, 1960 ; Tz. Todorov, *Littérature et signification*, 1967 ; volumul *Rhétorique générale*, editat în 1960 la Universitatea din Liège.

[6] Vezi și observațiile critice ale lui M. Riffaterre în *Problemes d'analyse du style littéraire*, „Romance Philology“, 1961, p. 217 ș.a.

zarea calitativă a stilului textului literar (în perspectiva micro şi macro stilisticii). Cercetările germane au introdus sisteme de opoziţii care clasează fenomenele din punctul de vedere al expresivităţii. Se înscrie aici tipologia lui Julius Petersen [7] (stilurile : sculptural-static şi muzical-dinamic, obiectiv şi subiectiv, senzorial şi noţional, logic şi fantastic, ludic şi constructiv, antitetic şi armonizat ş.a.) sau cea a lui Herbert Seidler [8] (stilurile : intensiv-extensiv, direct-distanţat, simplu-stratificat, exuberant-dens ş.a.).

Indiferent de unele semne de întrebare pe care le poate ridica precizia noţională a acestor concepte (caracterul metaforic al denumirilor le face, de altfel, greu traductibile) vom fi de acord cu W. Kayser că ele au sensibilizat ideea operei ca un întreg caracterizat prin coeziune şi rigoare.

Cealaltă variantă pusă în evidenţă de cercetările germane s-a configurat în aşa numita stilistică genetică, reprezentată de şcoala vieneză (K. Vossler, Leo Spitzer), avîndu-şi deopotrivă corespondente în Elveţia (Theophil Spoerri), Spania (Damaso Alonso) şi, parţial, în Anglia (David Lodge). Într-o apreciere generală, vom considera că reprezentanţii acestei orientări s-au arătat interesaţi de limba textului literar în specificitatea funcţiilor estetice, precum şi de interdependenţa acestor funcţii cu alte aspecte ale operei, considerată expresie a subiectului creator, individual sau colectiv (cu precădere stilistica genetică a studiat o psihologie naţională).

Rezervele manifestate faţă de necesitatea construirii unui sistem, faţă de formularea unor directive metodologice, rămîne o neîmplinire a stilisticii genetice, altminteri subtilă şi plină de eleganţă în observaţiile de detaliu.

Demn de atenţie este însă faptul că încă din 1931 Leo Spitzer emitea teza, conform căreia cercetările stilistice parţiale constituie doar o etapă de trecere de la stadiul „nonestetic" la „analiza totală" a operei, drept care stilistica, ca domeniu autonom al lingvisticii, trebuie să reintre în ştiinţa literaturii din care s-a desprins iniţial [9].

Postulatul şi-a găsit realizarea mai tîrziu în cercetările *direcţiei interpretative*, de care ţin deopotrivă atît orientarea contextuală a Noii Critici (*New Criticism*) din S.U.A. şi Anglia, cît şi şcoala germano-elveţiană a „artei interpretării" (*Kunst der Interpretation*). Criticii anglo-americani interpretează cu precădere fascinantul mecanism interior propriu invenţiei poetice, complicatul potenţial semantic al stilemelor, efectele de recurenţă semantică ale frazei şi ritmului [10]. Şcoala germano-elveţiană se interesează mai ales de convergenţa mijloacelor stilistice. În timp ce contextualiştii Noii Critici reliefează complexitatea (*complexity*) sau antinomiile (*paradox*, *irony*), „arta interpretării", pune accent pe armonizarea întregului (*Einstmmingkeit*). De aici şi diferenţieri în materialul analitic abordat : contextualiştii se axează pe poezia metafizică engleză sau explorează modernitatea, pe cînd adepţii „artei interpretării" revalorifică poezia clasică germană.

---

[7] J. Petersen, *Die Wissenschaft von Dichtung*, v. I, Berlin, 1939

[8] H. Seidler, *Allgemeine Stilistik* (1953), Gottingen, 1913 ; o bogată tipologie psihologică a stilurilor literare a propus Henri Morier în *La psychologie des styles*, Genève, 1959

[9] L. Spitzer, *Zur sprachlichen Interpretation von Wortkunstwerken*, în *Romanische Stil und Literaturstudien*, Marburg, 1931, v. I, p. 29—30

[10] O bună recapitulare teoretică a realizărilor Noii Critici oferă W. N. Nowotny în *Language Poets Use*, London, 1962

Privite acum din unghiul trăsăturilor comune, ambele orientări învederează o serie de servituți : limitarea la analize parțiale, selectarea intuitivă din textul literar a structurilor ce pot demonstra valori postulate *a priori*, oscilarea dezinvoltă între diversele straturi ale operei, utilizarea unei terminologii create „ad-hoc". Observații precise alternează cu impresii confuze ori cu parafrazări poetice ale textului, frecvent opera este „acordată" la un registru de care este străină, inculcîndu-i-se sensuri pe care nu le sugerează iar spectaculozitatea nu aduce după sine întotdeauna atributul profunzimii și gravității. Erich Auerbach constituie, firește, o excepție, precum alte exemple de depășire a acestor deficiențe pot fi găsite la o serie de autori care demonstrează o serioasă pregătire lingvistică și istorico-literară, ceea ce le asigură evitarea impresionismului și a dăunătoarelor actualizări estetice.

Virtuțile și servituțile schițate mai sus explică, după opinia noastră, cauza pentru care direcția interpretativă, contribuind indiscutabil la educarea gustului literar, nu s-a constituit totuși într-un ferment de dinamizare a metodologiei cercetărilor stilistice.

Din acest punct de vedere, mai fecundă s-a dovedit a fi tradiția de cercetare ruso-cehoslovacă. În această zonă, stilistica a fost mai intim legată de achizițiile lingvisticii moderne, predominînd preocupările nomotetice iar linia de dezvoltare a condus de la reflecții asupra limbajului poetic la aplicarea amplă a perspectivei structuraliste.

Realizările școlii formale ruse în domeniul stilisticii, deși fragmentare, s-au arătat de importanță. Cele mai remarcabile se referă la legătura dintre sistemul metric și organizarea sintactico-intonațională (B. Eichenbaum a analizat stilul retoric, cantabil și dialogal în poezie), precum și la influența versificației asupra semanticii textului (I. Tînianov). Respingînd înțelegerea poeziei drept gîndire în imagini, polemizînd cu interpretarea stilului în categoriile figurilor stilistice, școala formală a ajuns la „poezia gramaticii" (R. Jakobson). Într-o perioadă mai tîrzie școala formală a inclus și studiul speciei literare (I. Tînianov, *Oda ca specie retorică*), lansînd și o serie de teze valoroase în domeniul stilizării și parodiei lingvistice (teoria „skaz"-ului la Eichenbaum, „enunțul orientat spre alt enunț" la M. Bahtin). Acestea sînt tradițiile continuate în contemporaneitate de reprezentanții poeticii structurale sovietice (I. Lotman ș.a.) care și-au fixat obiectivele cercetării în complexa activizare semantică a „planului expresiei" la nivel fonic și gramatical.

Deosebită a fost calea pe care a deschis-o stilisticii V. V. Vinogradov în studiile sale din tinerețe. Interesat de proza realistă rusă din sec. al XIX-lea, Vinogradov a postulat cercetarea limbii operei literare în dublu context — „formele artistice ale limbajului literar" și „sistemele sociale ale limbii" ; investigarea tuturor „formelor compoziționale" ale limbii (vers, proză, dialog, monolog, funcționalități) ; completarea analizei funcțional-imanente a limbii operei literare cu analize de tip istoric (metoda „retrospectiv-proiectivă"). [11]

În final, generalizîndu-și îndelungata experiență de cercetare, Vinogradov s-a pronunțat pentru o dublă direcționare a studiilor limbii operei literare : pe de o parte, descrierea sistemelor preluate din comoara limbii naționale, pe de altă parte — abordarea operei ca „entitate lingvistico-estetică". Analiza lexical-frazeologică servește relevarea intențiilor stilistice individuale, deve-

[11] V. V. Vinogradov, *O jazyke hudojestvennoj literatury*, 1959, cap. VII

nind astfel o analiză funcţional-estetică, în care categoria centrală rămîne, pentru Vinogradov, „imaginea autorului“ [12].

Şcoala lingvistică pragheză (Jan Mukařovsky, Roman Jakobson, Bohuslav Havránek, Felix Vodička ş.a.), preluînd moştenirea teoretică a formaliştilor ruşi, a sistematizat-o şi a aprofundat-o în spirit structuralist. Cele mai importante preocupări ale şcolii cehoslovace s-au desprins treptat de analiza stratului fonic, tinzînd tot mai insistent spre analiza nivelului semantico-tematic. Tratînd textul literar ca „entitate dinamică“, căutarea principiului unificator la toate nivelele operei („gestul semantic“) a eliminat însă din analiza stilistică elementele ce nu puteau fi cuprinse în soluţia interpretativă. Contribuţiile de valoare ale şcolii pragheze se referă la legităţile structurale ale limbajului poetic, abordat ca sistem, precum şi la raportările şirurilor lexicale la întregul culturii, considerată drept „structură a structurilor“ [13].

Structuraliştii americani care au abordat problema stilului leagă noţiunea de „negramaticalitate“, dar această concepţie, cum a precizat M. Riffaterre [14], nu a avut o influenţă prea mare asupra cercetării stilistice. Putem constata însă că, în general, investigaţia structuraliştilor s-a împletit tot mai strîns cu problemele analizei cantitative a textului literar (P. Guiraud ş.a.) cu încercările de a stabili factorii originalităţii lexicale a textului (W. Kuraszkiewicz ş.a.) sau a versificaţiei (lucrările lui A. N. Kolmogorov şi a adepţilor săi). Desigur, expunerea teoriilor stilistice derivînd din structuralismul lingvistic nu poate rămîne decît incompletă fără prezentarea concepţiilor lui N. E. Enkvist, V. A. Uspenski, dar ele ar constitui obiectul altei comunicări.

O altă direcţie a stilisticii contemporane se conturează în aplicarea teoriei informaţiei. Deocamdată însă, practica cercetării nu a precizat riguros elementul primordial al codului şi al sistemului de referinţe (distribuţia similitudinilor în sistemul limbii literare sau în sistemul lingvistic al speciei de care aparţine textului), cum nu a clarificat rolul informaţiei furnizate de intonaţie sau de semantizarea sistemului fonic. Lectura unor analize stilistice axate pe teoria informaţiei duce la constatarea că, uneori, rezultatele cercetării prezintă o versiune simplistă a concepţiilor şcolii formale despre „reînvierea cuvîntului“ (V. Şklovski) iar alteori un text oarecare suprarealist poate deveni, aparent, mai valoros decît un poem de Shakespeare.

Să mai menţionăm că o serie de specialişti în lingvistica matematică sau în informatică au prevenit asupra unui entuziasm exagerat în privinţa direcţionării cercetării stilistice prin teoria informaţiei.

Ajungem astfel la concluzia că diversificarea concepţiilor asupra stilului, precum şi amploarea cercetărilor aplicative este secundată de opinia după care analiza stilistică rămîne în continuare un obiectiv ştiinţific, insuficient rezolvat. Mai observăm că toate direcţiile semnalate, precum şi modificările

---

[12] Atitudinea stiliştilor sovietici faţă de concepţia lui V. V. Vinogradov, s-a definit în discuţia purtată în 1960. Vezi şi studiul nostru *Discuţia despre „cuvînt şi imagine“ în revistele de specialitate sovietice*, în „Studii şi cercetări ştiinţifice“, Acad. R.S.R., fil. Iaşi, fasc. 1, 1961

[13] Cf. J. Levy, *Ceskoslovensky strukturalismus a zahranični kontekst*, în vol. colectiv *Struktura a smysl literarniho dila*, Praha, 1966; A. Popovič, *Strukturalismus v slovesnom vede*, Martin, 1970; poziţii polemice: L. Stoll, *Otvar a struktura v slovesnom umeni*, Praha, 1966; E. Czaplejewicz, *Strukturalizm a pragmatyka*, „Miesicznik Literarcki“, nr. 8, 1973

[14] M. Riffaterre, *Criteria for Style Analysis*, „World“, 1959, p. 159—174; trad. poloneză: „Pamitnik Literacki“, 1972, nr. 3

lor, fac apel la descrierea categoriilor lingvistice. Unele direcţii ridică o barieră între stilistica lingvistică şi cea literară, altele caută să arunce punţi de legătură, fie prin accentuarea caracterului creator al limbii în general, fie prin estomparea creativităţii particulare, autarhice a textului literar. Contrastul cel mai puternic se conturează între concepţiile care resping total noţiunea de stil şi cele pentru care stilul rămîne categoria centrală. Această din urmă poziţie este reprezentată de poetica semiotică şi de semiotica teoriei culturii. Pentru semioticieni noţiunea de stil se referă deopotrivă la comunicarea poetică ca şi la oricare alta, considerînd eronată izolarea textelor poetice ca *toto genere*, cît şi încercarea de a construi o stilistică specială a textelor cu funcţie estetică predominantă care presupune înlocuirea problematicii stilului cu cea a limbajului poetic. Nu este vorba de o dispută privind terminologia, ci de disocierea a două fenomene : limbajul poetic este de natură lingvistică, tratînd reevaluarea semnelor limbii şi generarea altor semne într-un anumit tip de texte, în timp ce stilul se referă la structuri semiotice prezente în orice expresivitate. Multiple dificultăţi nerezolvate încă, decurgînd din separarea unităţilor operaţionale, segmentarea textului literar, problema coerenţei ş.a. nu justifică îndepărtarea fenomenului stilistic din cîmpul atenţiei ştiinţifice. Conving doar de necesitatea continuării cercetărilor, de noi eforturi de edificare a unei cît mai distincte perspective sincronice, diacronice şi comparate.

Universitatea „Al. I. Cuza" — Iaşi
Facultatea de Filologie

Scanned with OKEN Scanner

ABORDAREA OPEREI LITERARE DIN PERSPECTIVA MICRO- ŞI MACROSTILISTICII

DE

HORIA HULBAN

Privite în ansamblu, studiile de stilistică care îşi propun abordarea fenomenului literar pot fi înscrise în două tendinţe majore de cercetare.

Prima, din punct de vedere teoretic şi cea mai ambiţioasă, îşi propune ca obiectiv o analiză de ansamblu a operei, fie ea poezie, piesă de teatru sau scriere în proză, indiferent de specia literară căreia îi aparţine. Date fiind dimensiunile uneori destul de mari ale lucrărilor luate în consideraţie şi în special deosebita lor complexitate, marea varietate de mijloace şi procedee stilistice întrebuinţate de scriitori, din punct de vedere practic, o încercare de asemenea proporţii riscă să nu poată duce pînă la capăt analiza cu minuţiozitatea şi rafinamentul specifice cercetării stilului. Cu toate acestea, astfel de încercări sînt necesare întrucît, prin viziunea pe care reuşesc să o stabilească, ele pot contura multidimensional perspectiva estetică a operei.

A doua tendinţă îşi propune un scop aparent mai modest, dar pe care abordarea stilistică se pare că îl poate atinge, datorită specificului său, cu mult mai mare uşurinţă. Ea urmăreşte cercetarea unui anumit procedeu expresiv în una sau mai multe opere literare. Nici această tendinţă, însă, nu-şi poate permite să-şi restrîngă cercetarea la o analiză pur tehnică şi să renunţe la căutarea semnificaţiilor estetice ale procedeului avut în vedere. Între aceste două tendinţe de bază se pot plasa majoritatea căutărilor cercetătorilor stilului, metodologia lor de lucru depinzînd de o serie de factori obiectivi sau subiectivi, ca natura procedeului expresiv selectat, specificul operei sau al operelor abordate, epoca în care se realizează cercetarea, apartenenţa sau neapartenenţa cercetătorului la o anumită şcoală stilistică, gradul său de pregătire lingvistică ş.a.m.d. Practic, însă, în faţa tuturor cercetătorilor apare necesitatea de a stabili metodologia de lucru în funcţie de tema aleasă şi de specificul personalităţii lor.

Termenii de *microstilistică* şi *macrostilistică* nu ne aparţin. Deşi nu i-am găsit înregistraţi în dicţionarele-tezaur ale limbii engleze pe care le avem la dispoziţie sau în dicţionarele specializate de terminologie literară, cei doi termeni apar cu o frecvenţă tot mai mare în diferite lucrări de specialitate de dată recentă, scrise în limba engleză. Nu am întîlnit însă nici o explicaţie a conţinutului noţional sau referiri comparatiste asupra sferei lor de aplicare.

Scanned with OKEN Scanner

Adaptîndu-i la limba română, am constatat că termenii de microstilistică şi macrostilistică nu sînt cu totul lipsiţi de ambiguitate, dar, în anumite limite, pot fi suficient de precişi pentru a-şi justifica utilizarea. În linii mari, vom asocia termenului de microstilistică ideea analizei valenţelor stilistice ale detaliului, iar celui de macrostilistică ideea analzei ansamblului. O primă sursă de ambiguitate provine din posibilitatea de a interpreta în mod diferit natura contextului din care provine sau în care acţionează detaliul. Acest lucru se datorează faptului că, în orice analiză stilistică, detaliul joacă un rol extrem de important, contribuind la clarificarea ansamblului, adică a contextului în care apare. În acelaşi timp, el este la rîndul său determinat de acest ansamblu, care îi stabileşte anumite limite suficient de stricte de interpretare, ceea ce duce la obiectivarea interpretării. Pe de altă parte, detaliul poate fi un cuvînt, iar contextul o propoziţie sau detaliul poate fi considerat o propoziţie sau mai multe, iar contextul o frază, un paragraf sau un fragment în care apar o serie de fapte de stil care pot fi grupate la un loc pe baza unor trăsături similare, ideea putînd fi amplificată în continuare. Astfel, în funcţie de specificul abordării, ideea de context se poate suprapune chiar şi unor noţiuni foarte largi. Cu cît ceea ce înţelegem prin ansamblu sau context va fi mai restrîns, cu atît posibilitatea interpretării va fi mai restrînsă şi deci mai precisă.

Să luăm pentru ilustrare cazul unui dramaturg care utilizează în opera sa dialectul. Putem atribui întrebuinţării dialectului sau dialectelor în dramaturgie o funcţie estetică, inseparabilă de substanţa de viaţă care a stat la baza operei, de aspectele tematice pe care dramaturgul le discută în piesele sale, funcţia estetică fiind evidenţiată de interpretarea faptelor de stil ale operei literare. Putem identifica, de asemenea, ce este general şi ceea ce este particular în vorbirea unui anumit personaj, dialect sau piesă, dorind să stabilim interacţiunea diferitelor elemente şi procedee, funcţia lor stilistică într-o situaţie concretă dată, sau, pe un plan mult mai larg, să identificăm procedeele pe care dramaturgul s-a sprijinit constant în vederea obţinerii unor efecte similare. În felul acesta, analiza este, în funcţie de scopul concret al fiecărei demonstraţii în parte, cînd la nivelul microstilisticii, cînd la cel mult mai cuprinzător al macrostilisticii. Putem descifra astfel la un personaj, pe parcursul unui rol suficient de mare, să spunem, o singură particularitate fonologică dialectală, care apare într-o anumită împrejurare, dar din punct de vedere stilistic această particularitate, acest singur detaliu pe care îl analizăm într-un context restrîns, specific microstilisticii, va putea avea o semnificaţie ce depăşeşte cu mult limitele contextului în care a apărut, relevînd ceva din esenţa personajului. Acest detaliu semnificativ se răsfrînge, în mod natural, asupra întregului ansamblu care contribuie la realizarea lingvistică a personajului, cu alte cuvinte asupra domeniului de acţiune al macrostilisticii. În unele cazuri, o anumită particularitate fonologică sau gramaticală dialectală apare în vorbirea unui anumit personaj sub acţiunea unor factori emotivi speciali. Contextul respectiv este supus analizei din perspectiva oferită de microstilistică. Dar, foarte frecvent, pot fi luate în considerare toate particularităţile fonologice de acelaşi fel care au apărut pe parcursul unei întregi piese : contextul devine în felul acesta suficient de mare pentru a putea fi considerat ca aparţinînd macrostilisticii. În acelaşi timp, cuvintele discutate, prin caracterul lor, sînt foarte apropiate, de pildă, au la bază întrebuinţarea

Scanned with OKEN Scanner

unuia şi aceluiaşi fonem, deosebit de limba literară. La un loc, cuvintele determină o singură trăsătură definitorie a dialectului în care s-a înscris personajul respectiv. Raportat la sistemul fonologic al dialectului, analiza lor poate fi considerată ca aparţinînd, concomitent, microstilisticii. La rîndul lor, suma particularităţilor fonologice, lexicale sau gramaticale ale unui personaj dialectal, raportată la fiecare exemplu, sau la fiecare categorie de trăsături, poate ţine de domeniul macrostilisticii, dar dacă personajul respectiv este considerat în relaţie cu toate celelalte personaje dialectale ale aceleiaşi piese, sau cu toate personajele ce ilustrează acelaşi dialect, întreaga analiză va corespunde, în ansamblul său, microstilisticii. Un studiu stilistic al unui anumit dialect, care este urmărit în toate piesele în care este întrebuinţat, poate aparţine macrostilisticii dacă nu este raportat la alte dialecte ale aceleiaşi limbi şi microstilisticii în cazul în care el este considerat doar un element al acestui complex. Noţiunile de microstilistică şi macrostilistică sînt noţiuni pe care le întrebuinţăm astfel în mod dialectic, sensul pe care îl atribuim termenilor depinzînd de interacţiunea factorilor pe care îi luăm în consideraţie în analiza pe care o întreprindem. Interpretarea fotografiilor terrei făcute de la înălţimi variabile nu este aceeaşi : întotdeauna trebuie luat în consideraţie factorul de înălţime de la care a fost realizată fotografia. Ceea ce constituie un „detaliu" de la înălţimea de 10 000 m, devine subiectul a zeci sau sute de fotografii de la înălţimea de 500 m. Aceasta nu neagă, ci implică importanţa fotografiilor de la mare şi foarte mare altitudine, căci numai ele pot da imaginea ansamblului. Dacă de la 10 000 m nu vedem detaliile de la 500 m, nici de la această înălţime nu vedem ansamblul oferit de prima. Una este semnificaţia particularităţilor dialectale concretizate într-o anumită trăsătură fonologică, lexicală, gramaticală în vorbirea unui personaj şi alta cea a tuturor trăsăturilor care creează imaginea integrală a personajului. Una este imaginea pe care un autor ne-o oferă asupra unui anumit dialect sau grai printr-un singur personaj şi alta cea oferită de toate personajele aparţinînd acelui dialect sau grai. La rîndul său, semnificaţia dialectului sau graiului respectiv în întreaga sa dramaturgie se schimbă dacă luăm în consideraţie faptul că scriitorul poate reprezenta nu numai această varietate, ci toate varietăţile teritoriale ale limbii respective. Una va fi interpretarea de ansamblu a relaţiei dintre dramaturgia sa şi dialect dacă vom considera această problemă doar din perspectiva pieselor în care dramaturgul întrebuinţează un dialect şi alta dacă ne vom pune întrebarea de ce scriitorul nu întrebuinţează dialectul în alte piese, încercînd să stabilim în care tip de dramă poate apărea dialectul şi în care tip de dramă dialectul este respins ca un corp străin dintr-un organism în care ar fi fost implantat. În aceste condiţii, posibilităţile de transfocare de care dispun microstilistica şi macrostilistica sînt practic nelimitate.

Abordarea operei literare din perspectiva micro- şi macrostilisticii demonstrează că modelarea limbajului personajelor corespunde raportului dintre general şi particular în creionarea fiecărui personaj. Dacă raportăm dialectul la limba literară, primul apare ca un mod particular de concretizare a limbii respective. Dar pentru fiecare personaj în parte, dialectul reprezintă generalul, particularităţile fiecăruia fiind constituite din modul specific de organizare a trăsăturilor lingvistice dialectale, la care se adaugă alte particularităţi ce pot depăşi sfera dialectului, cele două elemente constituind împreună idiosincrasiile sale. Ori de cîte ori dramaturgul creează mai multe personaje

Scanned with OKEN Scanner

dialectale într-o piesă, aceste idiosincrasii joacă un rol important în procesul de diferenţiere lingvistică a personajelor. Considerarea operei literare din perspectiva macrostilisticii poate facilita înţelegerea principiului din care derivă faptele de stil.

O altă concluzie pe care o putem desprinde la nivelul macrostilisticii este aceea că utilizarea dialectului constituie pentru un dramaturg o posibilitate majoră de a-şi îmbogăţi paleta expresivă. Fiecare dialect în parte înseamnă, de fapt, asimilarea în opera literară a unui nou tip de limbaj. Acest lucru impune pieselor o mare varietate stilistică prin opoziţia creată între limbajul literar şi dialect, limbajul literar şi două sau mai multe dialecte care apar simultan, sau între dialectele propriu-zise. Această compoziţie dă pieselor o structură polifonică şi constituie un efect derivat din marea deschidere operată de un dramaturg către formele vorbirii populare. Ea oferă o mare varietate sonoră prin utilizarea pronunţiei dialectale şi prin modul specific de organizare a acestui material. Putem vorbi astfel de o concordanţă fericită între modul de desfăşurare a acţiunii pieselor şi modul muzical de alternare a vorbirii personajelor aparţinînd diferitelor dialecte, sau a celei literare. Atît timp cît nu este un exerciţiu bazat doar pe criteriile unei rigori formaliste, ci, dimpotrivă, contribuie la clarificarea structurilor operei, o asemenea cercetare contribuie la înţelegerea valorii creaţiei literare. Abordarea acestei probleme la nivelul microstilisticii, cu referire la o singură piesă, poate reliefa structura polifonică a acesteia.

Între stilistică şi poetică în general nu se poate face o deosebire fundamentală dacă obiectul stilisticii nu este limitat la mijloacele de expresie ale stilurilor individuale şi supraindividuale, ci îl extindem şi la studiul limbii operelor literare, stilul scriitorilor ş. a. m. d. Întrucît operele literare folosesc materialul lingvistic al limbii naţionale, nu putem evita referirea la trăsăturile şi potenţialităţile expresive ale acesteia. Prin natura studiului, ni se pare că baza trebuie să fie lingvistică, dar credem că nu se poate trage nici o concluzie cu o valoare estetică dacă nu se vor face referiri la teoria literaturii, iar în unele cazuri speciale şi la teoria altor arte. Este, deci, necesar ca atunci cînd ne propunem să studiem o operă literară dintr-o perspectivă stilistică, să ne îndreptăm atenţia asupra unor probleme de limbă, a unor „detalii" de natură lingvistică care au concentrate în ele o mare potenţialitate expresivă. Acestea au o semnificaţie imediată pentru contextul studiat. Descifrarea acestei semnificaţii ni se pare a fi caracteristică scopului cercetării la nivelul microstilisticii. Investigarea stilului nu trebuie, probabil, să-şi propună numai acest scop imediat. Ea trebuie să aducă o contribuţie însemnată la înţelegerea plenară a operei, iar acest lucru nu se poate realiza decît prin deschiderea perspectivelor, prin încercarea de a realiza anumite generalizări, de a desprinde anumite perspective estetice ale operei literare. Acest lucru implică o lărgire a orizontului studiului, o îndepărtare de semnificaţia imediată a detaliului, cu alte cuvinte, o abordare a textului literar din perspectiva macrostilisticii. Nici una din cele două perspective nu-şi poate îndeplini plenar scopul fără cealaltă ; înarmat însă cu această viziune complexă asupra obiectului şi obiectivelor meditaţiei sale, cercetătorul stilului va reuşi să realizeze o viziune armonioasă şi cît mai apropiată de adevărul artistic al operei supuse cercetării.

Universitatea „Al. I. Cuza" — Iaşi
Facultatea de Filologie

Scanned with OKEN Scanner

STIL ŞI MENTALITĂŢI SCRIPTURALE

(Propuneri pentru o estetică a scriiturii)

DE

IULIAN POPESCU

Există la ora actuală în ştiinţele umane o mişcare favorabilă interdisciplinarităţii, aceasta din urmă introducînd o viziune mai complexă asupra fenomenului, posibilităţi de investigare mai ample şi mai diverse. După unii cercetători, ne aflăm chiar într-o perioadă în care distanţa dintre ştiinţă şi cultură se reduce pe zi ce trece, prefigurînd o „nouă alianţă", în sensul că ştiinţa actuală — şi cînd spunem ştiinţă ne gîndim la ştiinţele exacte — nu mai are dreptul să impună o viziune unică asupra lumii, refuzînd să ţină cont de punctele de vedere exprimate de ştiinţele umaniste, de filozofie şi de artă chiar. Modelele axiomatice pe care o ştiinţă clasică le-a preamărit şi le-a împins pînă la extrem, confundînd uneori, din această cauză, teoria cu fenomenul, se cer revizuite în lumina celor spuse mai sus, spre a evita o simplificare excesivă a fenomenelor examinate. Odată însă cu această benefică apropiere între ştiinţă şi cultură, se modifică aproape implicit şi o altă constantă a cunoaşterii, în speţă „distanţa" de la care se priveşte fenomenul.

Obişnuită cu analiza parcelară sau efectuată dintr-un singur punct de vedere, ştiinţa clasică — în cazul utilizării modelelor axiomatice — respinge anumite elemente care contravin coerenţei modelului, forţînd deseori o adecvare a fenomenului la teorie şi nu invers. Paradoxal, această situaţie este creată tocmai de grija sa, mereu argumentată, de a nu se desprinde de real, de a delimita cît mai bine obiectul analizei, de a fi cît mai aproape de fenomen. Numai că, această „grijă" duce de multe ori sau la traversarea fenomenului (în căutarea *esenţei* sale anistorice), sau, dată fiind perspectiva îngustă din care îl privim, la imposibilitatea de a-l înţelege şi a-l descrie în funcţionarea sa complexă şi în devenirea sa istorică. De aceea, credem că, la ora actuală, pe lîngă interdisciplinaritate, unul dintre elementele cele mai importante de care va trebui să ţinem seama în elaborarea modelelor ştiinţifice este *timpul*, mai precis *durata* (*duratele*) fenomenului pe care îl are în vedere analiza ; durată refulată de majoritatea modelelor axiomatice (acronice).

Pentru a putea realiza acest lucru însă, punctul în care se fixează cercetătorul pentru a avea o anumită perspectivă asupra faptelor este — pentru a folosi o metaforă spaţială — mai „înalt" decît de obicei, spre a putea cuprinde într-o viziune integratoare cît mai mult din spaţiul şi timpul feno-

Scanned with OKEN Scanner

menului. Această relativă distanțare de „obiectul" analizei nu este deloc nocivă adecvării teoriei la acest obiect, dimpotrivă, este singura cale pentru o descriere cît mai apropiată de realitate, întrucît numai astfel se poate evidenția complexitatea fenomenului, se pot pune în evidență componentele sale surprinzînd fenomenul în calitatea sa de proces dinamic și evitînd imaginea ideală, pe jumătate falsă, pe care ne-o oferă analiza desfășurată în pură acronie.

Așa se face că epistemologia actuală recomandă utilizarea modelelor care iau în considerație o „durată lungă" a fenomenelor. Astfel, în istorie, spre exemplu, fie că se are în vedere evoluția societății, a economiei, a științei sau a culturii, analiza tradițională care inventariază evenimente de suprafață, fapte individuale sau care pune devenirea istorică pe seama inițiativei unui individ reprezintă o etapă depășită, etapa „duratei scurte", a istoriei conjuncturale și conjecturale în același timp. În locul său, *Școala de la Anale* propune analiza pe „durate lungi", care judecă etajele superioare ale istoriei, evenimentele de suprafață, în funcție de o structură generală cu deplasare foarte lentă, aflată la baza edificiului.

Într-un fel asemănător judecă și Thomas Kuhn evoluția teoriilor științifice [1]. El consideră că evoluția științei este departe de a fi lineară și o împarte în *paradigme* distincte care acoperă fiecare o durată mare de timp și se succed grație unui mecanism de acumulări și revoluții succesive. Aceste tentative teoretice, la care se mai adaugă altele asemănătoare (v. Prigogine), urmăresc de fapt să deosebească ceea ce noua istorie denumește „mentalități", în speță modele culturale care, într-o anumită societate și într-o perioadă istorică bine delimitată, determină evoluția concertată a formelor conștiinței sociale.

Am făcut această introducere pentru ca, revenind la obiectul discuției noastre, în speță la stil, să putem pune următoarea întrebare : dacă în evoluția științelor umane există posibilitatea de a identifica anumite modele sau paradigme epistemice generale care se succed cu o anumită regularitate, oare n-ar fi posibil ca și la nivelul stilului să identificăm anumite modele generale de scriitură cu structură și succesiune oarecum asemănătoare ?

Mărturisim că, incitați de contribuțiile teoretice ale lui Kuhn, Granger, Braudel, Prigogine, am încercat să răspundem afirmativ la această întrebare căutînd premise pentru o posibilă „estetică a scriiturii". Susținem deci că într-o perioadă de timp bine delimitată, dar de „lungă durată", se pot identifica în operele literare particulare — la nivelul semnificantului literar — anumite trăsături care, fără a diminua cu nimic individualitatea acestor opere, denunță totuși apartenența lor la un model general și istoric de scriitură. Acest model scriptural sau *pattern scriptural* îl socotim a fi manifestare concretă a unei „mentalități scripturale" care îi determină de fapt configurația. Am ales ca domeniu de aplicare și verificare al acestei întreprinderi literatura franceză, mai precis semnificántul literar francez, a cărui organizare și evoluție ni se pare că ilustrează exemplar viziunea pe care o propunem.

Desigur, într-o perspectivă tradițională, literatura franceză cunoaște deja o succesiune de modele literare, acestea fiind pe rînd : literatura medievală, literatura renașterii, clasicismul, iluminismul, romantismul, realismul, simbo-

[1] v. Th. S. Kuhn, *Structura revoluțiilor științifice, București*, Ed. Șt. și Enciclop., 1976.

lismul, suprarealismul ; şi modelele ar putea continua, dar, dat fiind că în momentul de faţă sîntem prea aproape de fenomen, ne-ar fi foarte greu să propunem o ierarhie. Considerăm însă că această împărţire tradiţională are în vedere în primul rînd nivelul diegetic şi ţine mai puţin seama de nivelul semnificantului literar care, în viziunea noastră, traduce, la rîndu-i, o subtilă relaţie între textul-semn şi realitate.

Această afirmaţie nu trebuie însă să ne expună acuzaţiei de dualism, de separaţie netă a celor două planuri semiotice. Nu acesta este sensul ei, ci din contră : dacă avem în vedere raportul necesar între cele două componente ale macrosemnului literar care este textul artistic, vom observa, la o analiză realizată dintr-o perspectivă mai largă, că trăsăturile fundamentale ale scriiturii literare *nu suferă modificări cu adevărat structurale decît în puţine situaţii, care pot fi considerate ca adevărate momente de ruptură şi de schimbare a paradigmei*. După opinia noastră, în evoluţia semnificantului literar francez schimbarea se produce între anii 1870—1890. Între aceste date fixăm ruptura ce separă două paradigme scripturale distincte (clasică şi modernă), în fapt două mentalităţi scripturale distincte, manifestate de două patternuri scripturale bine individualizate.

Dar pentru ca poziţia noastră să fie mai clară, vom încerca să stabilim acum, sub forma unor postulate, principalele puncte din programul unei teorii a mentalităţilor scripturale.

Aşadar :

IA. Discursul practic şi „limbajul poetic" nu emană din două sisteme diferite : ele sînt două ipostaze non-exclusive ale aceluiaşi discurs natural, manifestare a unei *limbi* (sistem) particulare.

Ia. Discursul poetic este *deplasare* a discursului practic. Aceasta înseamnă de fapt că el rezultă dintr-un proces intelectual în timpul căruia *stazele logogenice* socializate (G. Guillaume) sînt deplasate în vederea obţinerii unei individualizări puternice a discursului.

Ib. Limba este o *teorie a realului*, o reprezentare abstractă a acestuia, iar raporturile lingvistice reproduc *in micro* raporturi din univers *(in macro)*. Din această cauză, orice deplasare logogenică este susceptibilă de a traduce în fapt o schimbare în ordinea realului.

IIA. Procesul general de transformare calitativă care determină trecerea discursului practic în discurs poetic l-am numit *intensificare* şi, la nivelul general de descriere la care ne plasăm, principalele sale etape sînt *proza neutră, proza poetică, poemul în proză* şi *versul*. Aceste patru etape reprezintă tot atîtea grade de „intensitate" ale discursului natural.

IIa. *Discursul practic, proza neutră, proza poetică, poemul în proză* şi *versul* constituie un sistem de *norme* şi *abateri* potenţiale. Astfel, în momentul actualizării printr-o operă particulară a uneia dintre aceste componente ale discursului poetic, celelalte componente se instituie simultan ca *normă plurală* a acestei actualizări.

IIIA. Fiind definită ca activitate de individualizare a discursului natural, activitate prin care un subiect-autor urmăreşte să obţină o viziune particulară asupra lumii, orice operă literară este fundamental o practică *sui generis* a realului. Cum însă orice practică se împlineşte într-un anume context socio-cultural, adică în interiorul unui model general şi istoric al realului (model care depinde de interacţiunea dintre formele existenţei sociale şi cele ale conştiinţei sociale), opera literară îşi va recunoaşte totuşi, prin cîteva aspecte generale, apartenenţa la acest *model general* sau *mentalitate a realului*.

IIIa. Ca practică individuală în interiorul unei paradigme istorice, opera literară este mai întîi caracterizată de trăsături particulare care o fac unică. În acelaşi timp, păstrîndu-şi unicitatea, ea se înscrie totuşi într-o tradiţie scripturală. Astfel, ea participă prin anumite aspecte la instalarea unui *pattern scriptural* pe care, prin trăsăturile sale particulare, ea este prima care-l contestă.

IIIb. *Patternul scriptural* poate fi definit ca macrostructură înglobînd trăsăturile generale ale intensificării într-o perioadă istorică limitată. Implicit, el rezumă felul de a spune şi de a scrie realul în timpul acestei perioade. Noţiune relativă şi istorică, dotată cu

propria sa diacronie, *patternul scriptural* înlocuieşte conceptul acronic de „limbaj poetic" devenit principiu ipostatic.

IIIc. In fiecare paradigmă istorică, patternul scriptural devine normă pentru orice producţie literară particulară. În succesiunea paradigmelor istorice fiecare pattern care precede devine normă pentru patternul care urmează. Reciproca este valabilă de asemenea, dat fiind că putem foarte bine scrie într-un pattern revolut. De altfel, succesiunea mentalităţilor scripturale nu se realizează după principiul excluziunii reciproce, ci după principiul co-existenţei concurenţiale cu dominantă.

IIId. Dialectica *operă individuală — pattern scriptural* ar putea fi descrisă, într-o terminologie tradiţională, ca raport între un *stil individual* şi *stilul general al unei epoci.*

Urmărind succesiunea acestor aşa-zise postulate, observăm că ele se ordonează de fapt în jurul a două premise esenţiale, şi anume : *limba este o teorie a realului*, iar *discursul poetic* este *deplasare-intensificare a discursului practic* . Cum ajungem însă de la acest proces de intensificare, care este unic, individual (comandat de intenţia unui individ de a spune altfel lumea), la teoria mentalităţilor scripturale, mai exact la *patternul scriptural*, care este de fapt un *model general* şi deci social în bună măsură ?

Desigur, *intensificarea* este un proces logogenic individual şi bine obiectivat într-un text literar *unic*.. Totuşi — după cum arătam — acest proces nu este — în marea majoritate a cazurilor — complet *liber*, independent de orice constrîngere socială, căci atunci n-am putea explica nicidecum felul în care el este validat ca act artistic. De aceea vom susţine că libertatea în individualizarea poetică a discursului este afectată şi limitată parţial de presiunea exercitată de un ideologem cultural asupra autorului în calitate de membru al unei colectivităţi istorice. Din această cauză, orice scriitură depinde pînă la un anume punct de o „mentalitate" scripturală generală şi istorică ; mentalitate care, după ce a fixat trăsăturile generale ale actului scriptural inserîndu-l unei paradigme literare, facilitează în acelaşi timp receptarea sa, dat fiind că tot ea este aceea care determină condiţiile re-socializării actului scriptural prin lectură. Judecînd astfel şi avînd mereu în memorie felul în care Jauss concepe o „estetică a receptării", ne-am întrebat dacă, în replică la aceasta din urmă, n-ar fi posibil să gîndim la rîndu-ne o „estetică a scriiturii". Or, avînd în vedere tocmai raporturile pe care un individ-scriitor le întreţine cu anturajul său cultural, felul în care el este prins în ideologemul cultural al epocii, credem că răspunsul la această întrebare ar putea fi afirmativ. Desigur, ştim bine că orice operă se scrie aparent împotriva unei norme culturale, de orice natură ar fi ea, autorul luptînd pentru originalitatea operei sale. Nu-i mai puţin adevărat însă că oricît de mare ar fi dorinţa sa de originalitate şi nonconformism, privind dintr-o perspectivă mai largă, orice scriitură manifestă totuşi în profunzime caractere care o ataşază unui model scriptural general, unui *stil general* caracteristic pentru o anumită perioadă de timp.

Pentru mai multă claritate, ar trebui poate să reamintim aici teza lui G. G. Granger care, într-unul din eseurile sale [3], defineşte stilul — în termeni generali — ca *soluţie diversificată* pe care o practică structurantă o acceptă în vederea obţinerii aceluiaşi *rezultat* sau *obiect*. Această diversificare a solu-

[2] Sistemul limbii este un sistem polar : el se constituie între un pol neutru şi unul poetic (analogic) : în funcţie de intenţiile locutorului, procesele logogenice se actualizează pe traiecte cerebrale socializate (aproximativ identice) sau se deplasează uşor, ceea ce duce la tensiune spre poetic. Acest proces de deplasare a logogenezei l-am numit *intensificare*.

[3] G. G. Granger, *Essai d'une philosophie du style*, Paris, A. Colin, 1968

ţiei este totuşi parţială şi relativă, căci, urmărind acelaşi scop, orice soluţie se confundă pînă la un anume punct cu celelalte pe care „obiectul" le acceptă. De aceea, gîndim că nu ne îndepărtăm prea mult de Granger atunci cînd definim stilul individual ca *unicitate realizată pe fond de asemănare.* În fond, Platon a spus-o deja, esenţa deosebirii este asemănarea. Şi dacă ştim cam în ce constă deosebirea, să vedem totuşi în ce ar consta asemănarea.

Aşadar, încredinţaţi de evoluţia izomorfă a formelor conştiinţei sociale, tentaţi la rîndu-ne de interdisciplinaritate şi de maniera în care Th. Kuhn explică structura revoluţiilor ştiinţifice, am considerat că evoluţia pe „paradigme" propusă de cercetătorul american este conformă cu realitatea şi, în acelaşi timp, ca model epistemic, extrapolabilă la evoluţia formelor culturale, literare în ocurenţă. Operînd această extrapolare, ajungem aproape obligatoriu la o teorie a mentalităţilor scripturale, întrucît modelul teoretic ales ne cere să căutăm în diversitatea operelor particulare constante ale semnificantului literar. Identificarea acestor constante în diversitate are la bază analogia dintre ele, dar vom mai observa că ele se organizează sub forma unor structuri generale şi — lucru foarte important — *istorice.* Mai precis, aceste constante nu sînt universalii acronice ale semnificantului literar, ci structuri avînd propria diacronie, aparţinînd unor patternuri cu viaţă mai scurtă sau mai lungă ce se succed în timp. *Patternul scriptural* constituie aşadar aspectul exogen al procesului pe care noi l-am numit *intensificare* şi el poate fi definit ca *structură scripturală ce înglobează trăsăturile generale ale semnificantului literar în procesul deplasării de la polul practic la cel poetic al discursului în interiorul unei paradigme literare.* Patternul scriptural, a cărui existenţă ne-am propus s-o evidenţiem, poate fi considerat deci ca o „normă" scripturală a unei epoci istorice. Operele literare particulare contribuie fiecare în felul său la instalarea acestei „norme" de care depind dialectic pînă la un anume punct, dar pe care — după cum spuneam mai sus — sînt totuşi primele în a o contesta.

Insistăm asupra acestui ultim aspect, pentru a para o eventuală obiecţie asupra caracterului „uniformizant" al modelului paradigmatic. Desigur, nu este vorba de a susţine că într-o perioadă istorică dată toată lumea scrie la fel. Cine ar putea susţine o asemenea idee? Şi totuşi, dacă avem în vedere definiţia paradigmei în viziunea lui Kuhn şi mai ales „durata lungă" (Braudel) ce o caracterizează, nu vom putea să nu acceptăm sub diversitatea stilurilor individuale existenţa anumitor trăsături generale care denotă apartenenţa acestor stiluri la o mentalitate scripturală generală şi istorică. Astfel, combinînd dialectic diacronia cu sincronia, am sfîrşit prin a separa evoluţia semnificantului literar francez în două mari patternuri pe care le-am numit deocamdată *clasic*[4] şi *modern.*

În legătură cu această separaţie, există în domeniul în care se probează teoria, în speţă cel al literaturii franceze, multe argumente care ne permit să afirmăm că schimbarea paradigmelor se realizează, ca şi în cazul paradigmelor ştiinţifice, prin ruptură şi revoluţie. Pe un fond de saturaţie a paradigmei apar acele personalităţi geniale care contestă un model scriptural perimat reclamînd abandonarea sa. Aşa se întîmplă cu Rimbaud, Mallarmé, Lautréamont, cărora le datorăm totala destabilizare a „paradigmei clasice".

[4] A nu se confunda cu *clasicismul:* deşi traversează „crize" succesive, patternul clasic are o durată cuprinsă între debutul literaturii naţionale şi finele secolului al XIX-lea.

Scanned with OKEN Scanner

Aceşti autori de geniu sînt cei care anticipă şi trasează de fapt liniile dezvoltării noii paradigme, în timp ce epigoni mai mult sau mai puţin dotaţi vor încerca ulterior să lărgească paradigma, s-o amplifice pînă la saturaţie, pregătindu-i astfel sfîrşitul.

Care ar putea fi deci configuraţia generală a celor două patternuri avute în vedere ?

De îndată ce se trece la analiza efectivă a acestora, se ivesc o seamă de probleme dificile, atît datorită complexităţii analizei, cît şi unei adevărate „mentalităţi" estetice care, încrezătoare în anistorismul structurilor artistice, admite cu foarte mare greutate diacronia unor noţiuni ca *ritmul, armonia* şi chiar *sintaxa*. La rîndu-ne n-am ezitat să apărăm caracterul istoric al acestor noţiuni, încercînd să arătăm maniera în care ele se concretizează efectiv în fiecare dintre cele două mentalităţi scripturale ce fac obiectul descrierii noastre.

Un alt „obstacol" pe care-l întîmpină acest demers este cel al analizei tradiţionale a semnificantului literar ; acesta fiind analizat îndeobşte parcelar, fără a se ţine seama de raportul de strînsă dependenţă care subîntinde ierarhia componentelor sale. În ce ne priveşte, am încercat o analiză globală a semnificantului literar, ţinînd cont de participarea necesară a tuturor elementelor la realizarea acestui tot scriptural care este opera. Totuşi, am considerat că putem deosebi în interiorul acestui tot o ierarhie cu „dominantă" şi, valorificînd o frumoasă tradiţie românească în domeniul analizei semnificantului literar (v. studiile lui Pius Servien şi Matila Ghyka), am ales drept „dominantă" *ritmul* ca *element dotat intrinsec cu funcţie structurantă.*

Fără să diminuăm cu nimic importanţa celorlalte componente scripturale ale semnificantului — noţiunea de „dominantă" protejează împotriva ipostazierilor neavenite — considerăm totuşi că ritmul prezintă caracteristici care-l definesc ca operator poetic fundamental capabil să fixeze atît structura unei opere particulare, cît şi structura generală a patternului scriptural. Fără a intra în detalii, împărtăşim totuşi acel punct de vedere care consideră ritmul ca element ce defineşte esenţial individul ca fiinţă vie, dependentă de dinamismul universal. Se pare că acesta este elementul prin care subiectul vorbitor se recunoaşte direct legat de lumea din care face parte : la nivelul ritmului este acuzat iniţial şocul realului, acesta este locul unui prim contact senzitiv cu lumea înconjurătoare. Toate aceste consideraţii ne fac să considerăm ritmul ca element catalizator de dinaintea sintaxei şi sensului, care fixează celelalte componente ale semnificantului textual determinînd asamblarea lor într-o configuraţie caracteristică.

Aşadar, considerăm că structura celor două mari patternuri scripturale depinde iniţial de tensiunile generale care animă ritmul structurant. Spunem *tensiuni* (la plural !), pentru că la fel ca aproape toate noţiunile de care ne servim şi ritmul are un statut diacronic : constanta ritmică a semnificantului literar este şi ea supusă evoluţiei şi schimbărilor. Astfel deci, în timp ce în paradigma clasică ritmul poate fi definit ca „periodicitate percepută" (Servien), adică tensiune structurantă mergînd către simetrie şi echilibru, în paradigma modernă el manifestă o tensiune inversă şi devine „aperiodicitate percepută" (pe fond de periodicitate clasică). Prin aceasta, între cele două patternuri se instituie în mod necesar un raport de „normă" şi „abatere".

Aprofundînd această viziune, putem afirma că ritmul, în cele două ipostaze ale sale (*metron* şi *rythmos*), păstrează în fiecare din cele două patter-

Scanned with OKEN Scanner

nuri scripturale funcţia de formant structural, făcînd să depindă de el atît structura globală a semnificantului, cît şi raportul acestuia cu sensul.

Plecînd de la această constatare, putem fixa două aspecte esenţiale de care depinde configuraţia celor două patternuri : a) în ce priveşte patternul clasic, o perfectă adecvare între diversele componente ale semnificantului literar, datorată tensiunii simetrice a ritmului (periodic) ; b) în cazul patternului scriptural modern, „deplasarea" adecvării clasice dintre componentele semnificantului, „deplasare" datorată tensiunii asimetrice destructurante (aperiodică şi aritmică) a ritmului liber.

Precizări : în primul caz, adecvarea patentă între componentele semnificantului se află în raport de adecvare necesară cu semnificatul căruia, în interiorul macrosemnului textual, i se subordonează. În schimb, în patternul modern, inversiunea tensiunii ritmice pune în relativă libertate componentele semnificantului, acesta din urmă tinzînd să renunţe la adecvarea cu semnificatul spre a o înlocui cu o producţie proprie şi liberă a sensului sau cu ceea ce îndeobşte denumim *semnificanţă* (din fr. *signifiance*).

Pentru şi mai multă precizie, trebuie să arătăm însă cine comandă aceste schimbări de tensiune care determină ruptura între paradigme şi — implicit — configuraţia diferită a celor două patternuri. Să ne reamintim deci că mentalităţile scripturale, aşa cum am încercat să le definim pînă aici, nu pot fi separate de mentalităţile culturale care domină anumite epoci istorice, mentalităţi care, la rîndu-le, depind de viziunea generală asupra realului din perioada respectivă. În ce ne priveşte rămînem la opinia conform căreia arta este esenţialmente o „imitaţie" a realului. Numai că termenul de „imitaţie" trebuie nuanţat şi el printr-o abordare diacronică.

Susţinem deci că soluţiile scripturale pe care un text le propune depind în mare măsură de viziunea auctorială asupra realului şi de mentalitatea realului care domină epoca respectivă. Orice scriitură afişează conştient sau inconştient o asemenea mentalitate.

Un real determinist ca acela pe care-l descriu modelele filozofice şi ştiinţifice, începînd cu Platon şi sfîrşind cu Newton, îşi reclamă drept trăsături fundamentale *ordinea* şi *simetria* şi determină în ultimă instanţă caracterul mimetic, antropocentric şi monumental al artei clasice. La polul opus, literatura modernă are drept dominantă tendinţa de a pătrunde dincolo de aparenţe, spre faţa nevăzută a lumii. Ea este animată de dorinţa de a rupe falsele simetrii superficiale, de a le traversa pentru a găsi dincolo de aparenţe un „real" infrafenomenal, politrop şi contradictoriu, autentic, unde determinismul clasic este contrazis. Această tendinţă face ca scriitura modernă, în raportul său cu realul, să abandoneze *mimesisul* clasic în favoarea unui accentuat caracter euristic, *poietic*.

Caracterul euristic al literaturii moderne (şi al artei moderne în general) este manifestat de trăsăturile metaforice pe care le acuză semnificatul său şi pe care nivelul scriptural sau stilistic le facilitează şi le sprijină. De îndată ce tensiunea ritmică îşi schimbă direcţia şi constanta ritmică trece de la ritmul *metric* la ritmul *a(si)metric*, discursul poetic renunţă la structura sa clasică : frumoasele fraze unduitoare şi bine echilibrate ale lui Flaubert, spre exemplu, fraze închinate numărului, devin din ce în ce mai rare. Un fenomen de eroziune antrenează dispariţia conectorilor sintactici, în timp ce juxtapunerea, deseori *inconsecventă*, în perfectă concordanţă cu stilul nominal, desăvîrşeşte punerea în libertate a cuvîntului. Acesta îşi recuperează în

final un potențial semantic diminuat anterior de fiecare utilizare a sa într-un discurs „coerent" și „logic". Juxtapunerea inconsecventă, subordonările și determinările nepertinente, prezente atît la nivelul frazei, cît și la nivelul discursului, instalează drept dominantă semantică a scriiturii moderne *metaforicitatea*. Chiar dacă deseori textul lasă impresia unei fărîmițări metonimice, el ascunde de fapt o metaforă discontinuă, dar nu mai puțin esențială. Sinonimia generalizată poate fi aceea care dă textului modern închiderea întru deschidere. Definiția pe care o dă Aristotel metaforei se aplică în mod particular textului modern, în aspectul său esențial, acela de text euristic: „a construi metafore frumoase — spune Stagiritul — înseamnă a vedea bine asemănările". Or, cum cunoașterea fără analogie — fără asemănare deci — este imposibilă, sîntem obligați să recunoaștem că textul modern — pentru că forțează analogiile — este text euristic activ.

Așadar:

I.a În paradigma clasică, discursul poetic este informat de o intenție euristică specular, adică limitată la o integrare mimetică a realului fenomenal. În raport cu conceptul de real care domină această paradigmă, patternul scriptural clasic se caracterizează, la rîndu-i, prin *simetrie*, *echilibru* și *regularitate*.

b. Semnificantul clasic își conservă caracterul linear: fraza și versul tind spre echilibru perfect, către simetria ritmico-prozodică. Ritmul tinde spre metru pînă la a se confunda cu acesta.

c. Datorită adecvării sale necesare cu semnificantul, semnificatul manifestă aceleași caractere. Semnificația este în general lineară, clară și, păstrînd proporțiile, cvasi-denotativă. Iradierea sensului fiind — prin raportare la patternul scriptural modern — limitată structural, mesajul poetic clasic este din punct de vedere informațional relativ sărac. Se remarcă aici o diversitate figurală euristic mai puțin activă, aptă să sprijine accesoriu o scriitură fundamental semetrică, replică a unui real newtonian, ordonat și riguros.

IIa. Discursul poetic modern manifestă o funcție euristic activă. În raport direct cu mentalitatea realului care informează paradigma modernă, scriitura denotă voința de a traversa realul specular, superficial, pentru a atinge un real profund, infra-fenomenal.

b. Schimbarea mentalității scripturale antrenează la nivelul semnificantului poetic contestarea echilibrului, a ordinei și a simetriei ritmico-prozodice și sintactice. Fraza și versul modern sînt „rupte": semnificantul modern se definește esențialmente prin caracterul său discontinuu.

c. Destrămarea semnificantului antrenează la nivelul semnificatului o creștere importantă a cantității de informație. Mesajul poetic este din punct de vedere informațional mai bogat. Se remarcă aici o figuralitate cantitativ destul de „restrînsă", dar euristic foarte activă: analogia operează în vederea reducerii polisemantismului, reinvestind metafora cu funcția sa apofantică originară, cu calitatea sa de trop esențial și general.

Aceasta ar fi în mare, schița unei „estetici a scriiturii". Am încercat să elaborăm acest model servindu-ne pentru aplicație și validare de semnificantul literar francez, dar sîntem înclinați să credem că o teorie a scriiturii poate avea în vedere o lărgire a domeniului la semnificantul literar romanic.

Universitatea „Al. I. Cuza" — Iași
Facultatea de Filologie

Scanned with OKEN Scanner

„NOUL TESTAMENT DE LA BĂLGRAD", „BIBLIA DE LA BUCUREȘTI" — CONSIDERAȚII STILISTICE

DE

AL. ANDRIESCU

Este bine cunoscut faptul că printre sursele *Bibliei de la București* (1688) se numără și *Noul Testament de la Bălgrad* (1648). După patru decenii, textul nu mai putea fi reprodus aidoma de la o traducere la alta. Pot fi citate astfel versete care concordă pe deplin, indicînd precis filiația traducerilor, așa cum pot fi citate altele care sînt profund deosebite, rezultatul unui efort independent, de la o generație la cealaltă. În cele ce urmează, vrem să demonstrăm că anumite modificări au cauze de ordin stilistic. Mai exact spus, în unele situații pot fi adăugate și astfel de cauze în explicația unor schimbări. Cultura traducătorilor, mediul social din care provin aceștia, influențele exercitate de originalul după care se realizează traducerea, zonele dialectale diferite din care provin traducătorii, fluctuațiile normei literare sînt factori obiectivi care nu mai pot fi invocați pentru a putea explica schimbările pe care le avem în vedere. Cauzele lor trebuie deci căutate în altă parte. Ele ne conduc mai puțin către elemente de stil individual, pe care nu le excludem cînd discutăm vocabularul și sintaxa, și mai mult către o anume înțelegere a limbii literare ca mijloc diferențiat, cu posibilități diferite de comunicare, reclamate de scopul urmărit.

Se pune, de la început, o întrebare fundamentală. Aveau sau nu acești traducători din secolul al XVII-lea conștiința că scriu frumos? Noi răspundem pozitiv la această întrebare. Alegerea mijloacelor lingvistice de care se foloseau era determinată și de această necesitate. Am demonstrat-o altădată cu textele lui Dosoftei. Fără îndoială, cazurile de „expresivitate involuntară", de care vorbesc unii critici[1] cînd se raportează la literatura medievală românească, nu lipsesc. Va trebui deci să separăm cele două categorii de fapte, operație dificilă, atunci cînd discutăm efectele stilistice, eliminînd elementele aleatorii. În condițiile unei limbi literare începătoare, cu o funcționalitate redusă, trebuie reținute ca fapte de stil toate elementele care marchează o creștere a posibilităților de comunicare diferențiată, precisă, nuanțată. Eliminarea unui regionalism, optarea pentru o anume formă gramaticală sau construcție sintactică, introducerea unui cuvînt nou, folosirea sinonimelor sînt și fapte de stil, nu numai fapte care interesează comu-

[1] Eugen Negrici, *Expresivitatea involuntară*, Cartea Românească, București, 1977.

Scanned with OKEN Scanner

nicarea obiectivă. Noutatea, gradul de negare a obișnuinței vorbitorului le conferă expresivitate. S-ar putea obiecta, firește, că înaintăm, în felul acesta, pe un teren nesigur, că ne aventurăm într-o zonă în care hotarele dintre expresivitatea voluntară și cea involuntară sînt greu de stabilit, că atîta vreme cît normele literare nu sînt bine constituite, orice sistem de opoziții poate fi socotit arbitrar. Singurul criteriu care ar putea oferi un anume grad de certitudine, în aceste condiții, rămîne identificarea și aprecierea cauzei care determină inovația. Prin eliminare, ajungem și la o posibilă explicație cauzală stilistică.

În întreaga literatură veche sînt rare cazurile cînd fonetica servește expresivității artistice. Poate fi citat, ca o apariție cu totul extraordinară, un pasaj cu valoare caracterologică din cronica lui Neculce, în care fiica lui Brîncoveanu, soția lui Constantin Duca, domn al Moldovei, se bocește, la mazilirea voievodului din scaunul de la Iași, „în gura mare muntenește", după cum notează cu maliție cronicarul, folosindu-se cu abilitate de cîteva fonetisme specifice sudului. Ne-am ocupat în altă parte[2] de acest pasaj, în care sînt strecurate, în mod insidios, fonetisme muntenești în vorbirea doamnei Moldovei. Nu se semnalează astfel de cazuri în cărțile bisericești, deși, la o lectură mai atentă, traducerile *Bibliei* și literatura hagiografică ar putea oferi, chiar și din acest punct de vedere, surprize. Rămîne atunci să ne ocupăm, referindu-ne la fonetică, doar de unele particularități de limbă care, depășind stilul individual, deși factorul subiectiv nu poate fi înlăturat total, marchează diferențieri stilistice funcționale.

Se știe că în textele din Moldova, Banat, Ardealul de nord și chiar în textele din sud-vestul Transilvaniei apare frecvent, dacă nu predominant, în secolul al XVII-lea, africata *dz*, iar în textele din Țara Românească și din sud-estul Transilvaniei, fricativa dentală sonoră *z*. Ion Gheție vorbește, în capitolul *Limba literară în perioada 1588—1656*, din *Baza dialectală a românei literare*, doar de un „*dz* dur" în stilul administrativ din Transilvania de sud-vest, bazîndu-se pe scrisoarea mitropolitului Ioan de Prislop, c. 1600 (p. 299), adăugînd, pentru etapa următoare (1656—1715), că „o situație complicată ne prezintă textele în ceea ce privește consoanele *dz* — *z*"[3]. Se constată, de fapt, alternanța celor două consoane în texte din Transilvania de sud-vest, de la sfîrșitul secolului al XVII-lea și începutul secolului al XVIII-lea. I. Gheție, care lucrează prin sondaj, pe secvențe foarte reduse uneori, nu atestă africata *dz* în *Noul Testament de la Bălgrad*.

Cercetînd comparativ *Evanghelia* lui Marcu din *Noul Testament de la Bălgrad* și din *Biblia de la București*, am ajuns la concluzii deosebite cu privire la răspîndirea fenomenului. În *Noul Testament de la Bălgrad*, *z* este într-adevăr preponderent, dar nu înlocuiește total africata *dz*. În cele 16 capitole ale acestei evanghelii, *dz* apare de 8 ori, după cum urmează: *Dumnedzău* (1, 2/41; 4, 11/45; 9, 1/52; 10, 25/55; 12, 27/58); *Dumnedzăul* (12, 27/58; 12, 29/58); *Dumnedzeu* (2, 26/44). De remarcat că *z* și *dz* alternează, uneori chiar în aceeași pagină, în versete apropiate sau chiar în același verset: „Dară de morți că vor învia au n-aț cetit în cartea lui Moisi, cumu-i grăi lui Dumnezău, den măceș, zicînd: „Eu-s Dumnezăul

[2] Al. Andriescu, *Stil și limbaj*, Editura Junimea, Iași, 1977, p. 16—17.
[3] I. Gheție, *Baza dialectică a românei literare*, Editura Academiei R.S.R., București, 1975, p. 353.

lui Avraam şi Dumnezăul lui Isaac şi Dumnezăul lui Iacov" (12, 26/58). „Nu iaste Dumnedzău Dumnedzăul morţilor, ce al viilor, dară voi mult rătăciţ" (12, 27/58) ; „Domnul Dumnedzăul nostru un Dumnezău iaste" (12, 29/58). Înregistrăm şi fonetismul *Dumnezeu* (1, 15/42), faţă de *Dumnezău* din *Biblia de la Bucureşti* (1, 15/774). Dacă în cuvîntul *Dumnezeu* apare, în exemplele arătate, africata *dz*, în rest (*zile, zicînd, zice, văzut, zece* etc.) nu întîlnim decît fricativa sonoră *z*. În *Biblia de la Bucureşti*, Evanghelia lui Marcu, nu apare, în toate cuvintele menţionate, niciodată africata *dz*.

Cum putem explica această situaţie „complicată" cum o numeşte I. Gheţie, raportîndu-se la alte scrieri, posterioare, a repartiţiei lui *dz* şi *z* în paginile *Noului Testament de la Bălgrad*? Firește, ar putea fi invocat mai întîi faptul că Simion Ştefan s-a folosit de traducerea ieromonahului Silvestru, muntean de origine, ceea ce ar explica cu uşurinţă prezenţa masivă a lui *z* în locul lui *dz*. La Bălgrad lucra, cam în acelaşi timp, un tipograf cu numele Dobre, tot muntean [4], care tipărise, în 1641, *Cazania a II-a* a lui Coresi, după normele stabilite de acesta în secolul anterior [5]. Fără să mai vorbim de vecinătatea celor două graiuri ardeleneşti, cel din sud-vest şi cel din sud-est, apropiere care poate explica anumite interferenţe dialectale, în prima jumătate a secolului al XVII-lea existau la Bălgrad oameni de cultură care, cum constată Ion Gheţie, „renunţau de bună voie la graiul local în favoarea celui muntenesc" [6]. Acelaşi autor vede însă în *Noul Testament de la Bălgrad* o revenire la norma ardelenească, cu rezultate mai spectaculoase în perioada următoare. G. Ivănescu tranşase, mai de mult, această nedumerire observînd în *Problemele capitale ale vechii române literare* : „graiul cărţilor tipărite la Bălgrad, cu toate marile sale apropieri de graiul muntenesc şi ardelenesc de sud, rămîne totuşi distinct de acestea prin păstrarea lui *ğ*" [7]. În *Evanghelia lui Marcu*, de care ne ocupăm, întîlnim peste tot numai *ğ*. Acest conservatorism fonetic ardelenesc nu mai funcţionează şi în cazul lui *dz*, care cedează, cu excepţia cuvîntului *Dumnedzău*, pretutindeni în faţa lui *z*. În *Biblia de la Bucureşti*, după cîte putem constata din cercetarea *Evangheliei lui Marcu*, deşi traducătorii pornesc de la un manuscris moldovenesc, norma este *z* şi *j* şi nu *dz* şi *ğ*.

În astfel de situaţii, dintre care ne-a reţinut atenţia numai tendinţa înlocuirii (pentru că nu este vorba de o eliminare totală) lui *dz* prin *z*, în *Noul Testament de la Bălgrad*, ne apare insuficientă explicaţia fenomenului prin generalizarea unei norme muntenești. Noi credem că scrierea cu *dz* începe, cu *Noul Testament de la Bălgrad*, să fie simţită învechită şi dialectală chiar în unele regiuni în care fenomenul era în circulaţie şi, în consecinţă, evitată. Am adăuga deci, la factorii de ordin obiectiv cunoscuţi, unul de ordin stilistic. Scrierea cu *z* este receptată, intuitiv sau chiar conştient, ca fiind mai frumoasă, mai literară decît cea cu africata *dz*. Este un caz similar cu evitarea palatalizării labialelor, normă veche şi generală în limba română literară, pe care D. Cantemir o comentează mai curînd cu argumente stilistice în *Descriptio Moldaviae*. Limba română n-a creat niciodată dificultăţi prea mari în înţelegerea dintre vorbitori din punct de vedere fonetic, cu

[4] G. Ivănescu, *Problemele capitale ale vechii române literare*, Iaşi, 1948, p. 111.
[5] Ion Gheţie, *op. cit.*, p. 305.
[6] *Ibid.*
[7] G. Ivănescu, *op. cit.*, p. 112.

Scanned with OKEN Scanner

excepția rotacismului și poate a unor forme palatalizate. De aceea unificarea, din acest punct de vedere, a fost teoretizată și aplicată tîrziu, în secolul al XIX-lea. În schimb, ne apare normal ca vorbitorii limbii române să fi reținut în scris o sumă de particularități fonetice determinate de criterii care țin și de expresivitate. Din această cauză cade *dz*, păstrat doar în *Dumnedzău*, în *Noul Testament de la Bălgrad*, și este preferat *z*.

Se teoretizează, în schimb, după cum se știe, de mai mulți cărturari din secolul al XVII-lea, în special de Simion Ștefan, necesitatea înlăturării cuvintelor regionale neînțelese și a îmbogățirii vocabularului cu termeni noi, impuși de noile condiții socio-culturale. Contrar acestor teoretizări, atît de clar formulate de Simion Ștefan în prefața *Noului Testament*, se întîlnesc în textul de care se îngrijește, pentru că versiunea tipărită îi aparține lui, nu munteanului Silvestru, cîteva elemente regionale, printre care unele surprinzătoare. Citățm cîteva : *betêgi* (N.T., 6, 5/48) — *bólnavi* (B 1688, 6, 5/778) ; *botegiunea* (NT, 11, 30/57) — *botezul* (B, 1688, 11, 30/783) ; *corfe* (NT, 8, 19/51) — *coșuri* (B 1688, 8, 11/780) ; *poroboc* (NT, 9, 36/53), *poroboacă* (NT, 5, 39/47), *poroboci* (NT, 9, 37/53) — copil (B 1688, 9, 36/781), *copilă* (B 1688, 5, 39/778), *copii* (B 1688, 9, 37/781) ; *porobocie* (NT, 9, 21/53) — *copilărie* (B 1688, 9, 21/781) ; *spêe* (NT, 4, 21/45) — *obroc* (B 1688, 4, 21/777) ; *tîrnaț* (NT, 14, 68/62) — *curte* (B 1688, 14, 68/786) ; *zdîrîia* (NT, 5, 5/45) — *tăia* (B 1688, 5, 5/778).

Alegem pentru analiza noastră un singur cuvînt : *poroboc*. Observăm, de la început, un lucru semnificativ. Aproape de fiecare dată cînd apare în *Evanghelia lui Marcu* din *Noul Testament de la Bălgrad*, cuvîntul *poroboc* este precedat de un sinonim mai răspîndit. În cap. 9, v. 17, un părinte din mulțime îl abordează pe Mîntuitor cu cuvintele : „Învățătoriule, aduș pre *fiiul* mieu avînd duh mut“ (9, 17/53). După această precizare a raporturilor dintre *tată* și *fiu* (copil), se folosește numai cuvîntul *poroboc* și chiar *porobocie* (9, 21/53). În capitolul următor, din nou înconjurat de copii, Hristos rostește o frază celebră. Traducătorii *Noului Testament de la Bălgrad* păstrează, într-un moment de maximă tensiune, într-o țesătură simbolică menită să pună în relief nevinovăția, pe lîngă care ucenicii riscau să treacă nepăsători, același cuvînt : „Carea văzînd Isus, nu-i păru bine, și zise lor : «Lăsaț porobocii să vie la mine și nu oprireț pre ei, că a unora ca acestora iaste împărățiia lui Dumnezău»“ (10, 14/54).

O introducere similară se face și pentru femininul *poroboacă*. Iisus este implorat astfel de părintele nefericit, cu fata bolnavă : „Și rugă pre el mult, zicînd că *fiia* mea spre moarte iaste, rogu-te vino și-ț pune mînile spre ea, să să tămăduiască și să fie vie“ (5, 23/47). Pînă să ajungă Isus în casa bolnavei, tatăl nefericit, care era „mai marele sinagogei“, primește vestea : „*Fata* ta au murit ; derept ce ustenești învățătoriul ?“ (5, 35/47). Isus pătrunde în încăperea bolnavei și rostește, din nou într-un moment de mare tensiune, împresurat de neîncredere, cuvintele : „Ce gîlceviț și plîngeți, *poroboaca* n-au murit, ce doarme“ (5, 39/47). Pentru același personaj s-au folosit pînă acum trei cuvinte : *fiia* (*fiica* în B 1688, 5, 35/777), *fata* (același cuvînt în B 1688, 5, 35/778), *poroboaca* (*copila* în B 1688, 5, 39/778). Urmează o precizare și mai exactă, cu folosirea unui nou sinonim : *fecioară*. Reproducem cele trei versete în care apare acest cuvînt, pentru că insistența cu care se repetă ni se pare semnificativă : „Și rîdea pre el. Iară el, scoțînd pre toț,

luo pre tatăl *fecioarei* şi pre muma şi pre carii era cu el şi întră unde era *fecioara* zăcînd. Şi prinzînd *fecioara* de mînă, zise ei : «Talithá Kumi», ce să zice : «*Fecioară*, ţie zic, scoală !» Şi numaidecît să sculă *fecioara* şi îmbla, că era ca de doisprezêce ani. Şi să mirară cu minune mare" (5, 40, 41, 42/ 47—48).

Observăm o bună folosire a sinonimelor *fiu*, aici cu sensul „copil", *poroboc*, *fiia*, *fata*, *fecioara*, *poroboaca*, aşa fel încît înţelegerea pasajelor în care apare cuvîntul regional să nu sufere. Slavonismul *poroboc* se întîlneşte, de altfel, în texte din secolul al XVI-lea şi al XVII-lea care provin dintr-o arie mai întinsă decît aceea a *Noului Testament de la Bălgrad :* în *Palia de la Orăştie*, în *Sicriul de aur* al lui Ioan Zoba din Vinţ şi chiar în *Molitvelnicul rumânesc*, 1564, al lui Coresi[8]. Sinonimia, şi ar urma să citäm mult mai multe exemple, ocupă un loc central în orice cercetare de stilistică aplicată. Nu vedem, de aceea, nici o motivare pentru dispreţul nostru de oameni moderni faţă de posibilităţile şi capacitatea cărturarilor români din trecut de a scrie nu numai „pe înţeles", ci şi frumos.

Universitatea „Al. I. Cuza" — Iaşi
Facultatea de Filologie

[8] Pentru *Molitvelnicul* lui Coresi, vezi Ovid Densuşianu, *Istoria limbii române*, II, ediţie îngrijită de J. Byck, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1961, p. 332.

Scanned with OKEN Scanner

„ARTA IMPERFECTĂ" ŞI „LIPSA DE STIL" LA DOSTOIEVSKI

DE

ALBERT KOVACS

Destinul multora dintre marii novatori ai artei se izbeşte în momentul apariţiei lor de opacitatea unor gusturi „clasice", insensibile faţă de modele necanonizate. Faza respingerii poate să dureze luni sau ani, dar poate depăşi chiar perioada de timp care a fost hărăzită pentru viaţa creatorului. Opera lui Dostoievski a avut în această privinţă o soartă cu totul aparte. El a fost proclamat de Belinski la apariţia primului său roman, *Oameni sărmani*, scriitor de prim rang, mare promisiune a literaturii ruse (în cercurile apropiate criticului a apărut şi epitetul genial, e drept, uneori şi în sens ironic). Foarte curînd, la publicarea *Dublului*, acelaşi Belinski, păstrînd aprecierea pentru viziunea artistică, tipurile create şi în general pentru conţinutul celor două romane a început să aducă amendamente în ceea ce priveşte perfecţiunea artistică şi mai ales stilul.

Observaţiile lui Belinski sînt destul de circumspecte, şi într-o oarecare măsură valabile, foarte multe dintre ele fiind acceptate ulterior de scriitor (noi avem astăzi la dispoziţie un text revizuit al *Dublului* care diferă destul de mult de cel publicat în revistă). Criticul s-a aflat parcă între ciocan şi nicovală, între publicul care deplîngea plictiseala produsă de lectura romanului, şi fascinaţia talentului genial pe care îl intuia. Lui Dostoievski i se reproşa lipsa măsurii, abundenţa necontrolată a creativităţii, lipsa conciziunii şi mai ales reluarea scenelor în sine perfecte avînd aceeaşi funcţionalitate, neaducînd nimic nou în economia generală a lucrării, repetiţia gratuită a unor cuvinte, stilul greoi şi tributar lui Gogol.

În articolul *Privire asupra literaturii ruse din 1846*, Belinski afirma că tînărul scriitor „nu dispune încă de simţul măsurii şi al armoniei" [1]. Un an mai tîrziu, criticul este derutat şi mai mult de lectura nuvelei *Domnul Proharcin* care i se pare „artificială, manieristă, impenetrabilă, avînd parcă calitatea unei întîmplări adevărate, stranii, haotice, şi nu a unei creaţii poetice" [2].

---

[1] V. G. Belinski, *Polnoie sobranie socinenii (Opere complete)*. Akademia Nauk, vol. IX, Moscova, 1953, p. 564.

[2] *Ibidem*, p. 42.

Scanned with OKEN Scanner

Referindu-se la romanul *Umiliţi şi obidiţi*, Dobroliubov elogia măiestria artistică a autorului care „ar putea face cinste oricărui orator, inclusiv din antichitate", dar, în acelaşi timp, ridica obiecţiuni pentru faptul că eroina acestei opere „vorbeşte în stilul domnului Dostoievski", că textul abundă în repetiţii şi în imagini imprecise [3].

Belinski şi Dobroliubov aveau în multe privinţe dreptate, dar aprecierea lor, de altfel simptomatică, ascundea şi o doză de neînţelegere în ceea ce priveşte caracterul novator al artei dostoievskiene, dezvăluită în alte planuri chiar de ei înşişi. Viziunea asupra lui Dostoievski : mare romancier — cu o artă imperfectă, scriitor genial, dar prost stilist, persistă chiar şi după apariţia (începînd cu *Crimă şi pedeapsă*) marilor romane la Nikolai Strahov, Melchior de Vogüé, Anatoli Lunacearski. Ea poate fi reperată la C. Dobrogeanu-Gherea şi Ştefan Petică, precum şi la contemporanul nostru Ion Ianoşi...

Stilul cu multiplele sale faţete : adecvarea la o nouă viziune a unui univers original, forţa expresivă şi echilibru, armonia sau organicitatea permite definirea unei personalităţi creatoare. Valoarea artistică sau nonvaloarea reprezintă totuşi (vom reveni aici asupra chestiunii) nu gradul de stilizare în sine. Cine se bazează exclusiv pe acest criteriu, poate respinge un Michelangello în numele lui Brâncuşi şi invers. Valoarea stilului este legată de mai multe condiţii. Intră în joc aici şi adecvarea, deseori amintită, dar adecvarea nu numai la obiect, ci în primul rînd la o viziune estetică, la un gust contemporan, la un univers artistic cuprinzător şi original. Adecvare la tot ce aspiră creatorul, căci numai astfel se realizează valoarea autonomă a stilului : echilibrul, bogăţia, muzicalitatea, culoarea, expresivitatea, adică tot ce poate, ca atare, produce încîntare. Astfel, nimic altceva decît examinarea proprietăţilor stilului, a originalităţii limbajului şi a expresivităţii în general poate să ne dea o bază solidă pentru aprecieri axiologice.

Stilul lui Dostoievski derivă din poetica sa de adîncime pe care o face explicită şi o reliefează el însuşi. Matricea stilului dostoievskian poate fi identificată ca amprentă a personalităţii creatorului în arta sa narativă, în modalităţile de construcţie a motivelor în general şi a motivelor literare, a imaginilor multidimensionale, de unde îşi trage seva specificitatea limbajului. Dacă ne apropiem de stil dinspre limbă, vom constata că aceasta se modulează în funcţie de cerinţele universului pe care îl construieşte. Implicaţiile perspectivei narative sînt pentru stilul lui Dostoievski de-a dreptul definitorii. Toată problema „imperfecţiunii" artei sale şi a stilului său „prost" îşi au aici sorgintea. Problema a fost identificată în perioada debutului chiar de romancier.

Procedeul folosirii stilului intenţionat imperfect al personajului sau al naratorului fictiv, al cronicarului, a fost descoperit destul de tîrziu de critică. Prima carte care se ocupă de poetica lui Dostoievski, datorată lui Leonid Grossman şi apărută în 1925, cuprinde cîteva consideraţii substanţiale referitoare la această problemă. În studiul *Stilistica lui Stavroghin*, dedicat capitolului *La Tihon*, capitol exclus de autor din textul definitiv al romanului *Demonii*, dar publicat separat în 1925, Grossman se referă la un experiment al lui Dostoievski. După părerea exegetului operei dostoievskiene, „forma

[3] N. A. Dobroliubov, *Sobranie socinenii v treh tomah* (*Opere* în trei volume), GIHL, Moscova, 1952, vol. III, p. 468—469

Scanned with OKEN Scanner

procesului verbal oficial, intenționat incorectă, limba vorbită vulgară, neglijența aproape funcționărească a notelor cu greșeli vădite și inexactități — toate acestea trebuie să creeze impresia fragmentului crud al realității, smuls din clocotul vieții și aruncat pe paginile romanului așa cum este el, netransformat și urît, neatrăgător sau chiar respingător“ [4]. Dar procedeul *imperfecțiunii stilistice* are, spune în continuare autorul, un rol estetic important pentru că pe fundalul acestui limbaj șters și opac „prind contururi incandescente imagini pregnante, clar reliefate“. Pentru Grossman imperfecțiunea stilului este un fenomen de suprafață, fiindcă Dostoievski respectă în același timp canoanele speciei literare a confesiunilor, cum s-au format ele în literatura europeană a secolului trecut.

Arta narațiunii la Dostoievski este de neînchipuit fără imaginea autorului și a cititorului implicat, fără o largă folosire a stilului indirect liber.

Procedeul accentuării unor cuvinte și expresii, al marcării intensive în context prin repetiție, intonație, contrast sau semne gramaticale și grafice (semnele întrebării, exclamației, cursivului) apare aici cu toată pregnanța, cu întregul său mecanism. Descifrînd codurile mamei și ale surorii sale, Raskolnikov pătrunde în esența situației în care se află el și Dunia, pătrunde problemele definitorii ale existenței sale. Procesul descifrării codurilor este analog cu o analiză stilistică neteoretizată.

Pentru surprinderea originalității stilului dostoievskian ar trebui clarificat *ce* și *cum* se evidențiază, care sînt punctele de sprijin ale expresivității în proza sa.

Studiul motivelor de diferite categorii în opera lui Dostoievski efectuat de noi ne permite să pătrundem anumite taine, neobservate pînă acum, ale stilului său. Am ajuns la concluzia că mecanismul sublinierii, mijloacele expresivității sînt concentrate în limbajul romanesc în vederea constituirii motivelor obiectuale, psihologice, ideatice și, prin ele sau direct, în vederea constituirii motivelor literare ca structuri semnificante, ideatic-artistice. Altfel nici nu era posibil, altfel planurile romanelor rămîneau nesudate, imaginea multidimensională s-ar fi destrămat, ar fi fost lipsită de organicitate.

Rolul generator al motivelor de diferite tipuri în stilul lui Dostoievski se confirmă nemijlocit prin dominante ca recurența și variația, precum și prin rolul pe care-l capătă intonația și tonul. Toate aceste proprietăți ale stilului dostoievskian sînt elemente constructive specifice ale motivului literar. Aceste structuri se ridică din poetica de adîncime la nivelul de suprafață, la nivelul limbii și de aici coboară din nou în adîncime, în taina tainelor artei scriitorului.

Recurența expresiei *e totuna*, în *Visul unui om ridicol*, are un efect de-a dreptul copleșitor. Repetițiile sînt, în acest caz, trepte pe care se ridică construcția unui motiv : întîi se formulează, se definește — sugerează conținutul (indiferența absolută față de oameni și față de lume), apoi la întîlnirea omului ridicol cu inginerul și prietenii săi se dau coordonatele bolii „unui progresist rus contemporan și petersburghez parșiv“ (de semnalat polifonia vocilor în interiorul monologului), apoi expresia în cauză desemnînd un motiv psihologic (și nu o idee !) este corelată cu alte motive locale, psihologice și ideatice — adevărul (construit tot prin repetiție), sinuciderea plănuită

[4] Leonid Grossman, *Poetika Dostoievskogo*, G.A.H.N., Moscova, 1925, p. 144

Scanned with OKEN Scanner

(ca efect logic), dragostea pentru oameni — ca motiv antagonic. Textul are o structură cu adevărat poetică, muzicală şi de mirare este numai faptul că această desfăşurare simfonică nu distruge, ca adeseori la romantici, discursul epic !

Tonul îndelung căutat al romanului *Crimă şi pedeapsă* devenea tonul marilor romane dostoievskiene, un ton grav, contrastiv — tragic dar şi ironic — în orice caz simplu şi complex, modulat după realităţile sufleteşti abisale şi sublime ale eroilor. Timbrul specific al următoarelor romane era chemat să dezvolte acest ton.

Contextul oferă cuvîntului un sens aparte, sens care poate fi chiar contrariul sensului lui din limba comună. Acest nou sens se realizează în bună parte datorită intonaţiei vorbitorului. Dostoievski transformă folosirea intonaţiei într-un procedeu narativ redutabil. Cine nu distinge tonalitatea fiecărei voci în universul artistic al romancierului nu va putea înţelege şi gusta arta sa, cine nu va percepe intonaţia cuvintelor din vorbirea eroilor şi din discursul naratorului nu se va putea orienta în acest univers şi va îndura neplăcerile unei comunicări defectuoase.

Cunoaşterea omului, a celei mai inexorabile taine, cere dăruire, efort, experienţă. Eroii lui Dostoievski iau unii de la ceilalţi lecţii de psihologie şi, în particular, lecţii de înţelegere corectă a intonaţiei interlocutorului (amintim mesajul lui Dmitri către Ekaterina Ivanovna în romanul *Fraţii Karamazov*).

Contextul şi semnalele care trimit la alte texte sînt constructori ai stilului şi ai viziunii creatorului-arhitect. Simţul dostoievskian al dialecticii lumii nu suporta armonia facilă, gratuită. Romancierul rus ştia nu numai de la Heraclit sau de la romantici că „armonia ascunsă este mai puternică decît cea de suprafaţă". Ştia acest lucru, şi multe altele, de la natură, de la viaţă.

Dar ce este armonia sau acea „unitate" fără de care nu există stil ? Este ea oare numai statuia lui Policlet, *Kanonul*, simetria absolută exprimată în cifre precise, proporţia dimensiunilor determinată apriori pînă la milimetru, pînă la cel mai mic detaliu ? Categoric — nu, legile armoniei s-au schimbat mult în epoca renaşterii şi a barocului, în perioada romantismului. Cu atît mai mult ele ne apar altfel în epoca lui Dostoievski, epocă prevestind o nouă, modernă sensibilitate.

Dostoievski nu numai că renunţă la armonia de suprafaţă, el îşi integrează chiar dizarmonia pentru a depăşi schema abstractă, moartă. El are nevoie totdeauna şi de ceva întîmplător ca semn al „realităţii reale" şi al fluidităţii vieţii. Armonia lui este nu numai echilibrul antinomiilor şi al polarităţilor, ea este mişcarea însăşi care-şi află expresia predilectă în dialog.

Contrastele, remarcate atît la nivelul disputelor *pro* şi *contra*, cît şi la nivelul motivelor, sînt elementele de construcţie de nelipsit şi în planul compoziţional, şi în planul limbii. Aici se vede din nou extrovertirea poeticii de adîncime : banalul se întîlneşte cu excepţionalul, insignifiantul cu gravul, satiricul are în subtext tragicul. În stilul lui Dostoievski totul este subordonat expresivităţii, excepţionalul nu apare ca scop în sine ca la romantici, descrierea gratuită, fie a banalului, fie a extraordinarului, este exclusă. Potenţarea maximă a expresivităţii atrage după sine folosirea largă a superlativelor şi, nu numai frecvenţa gradului superlativ al adjectivelor, ci a „tuturor părţilor de vorbire". Aici scriitorul s-ar părea că intră chiar în conflict cu

Scanned with OKEN Scanner

gramatica, cu normele limbii literare. El va folosi, astfel, superlativul dublu, combinarea superlativului cu comparativul, construind epitete duble și triple pentru un singur substantiv, și năzuind spre realizarea imaginii multilateralității și mobilității [5] lumii. De aici și puzderia de cuvinte tipic dostoievskiene : *cerezvîceaino, ujasno, vdrug*... (extraordinar, groaznic, brusc...).

Forța stilului lui Dostoievski provine și din gîndirea lui aforistică. Desigur, situația este din nou paradoxală : scriitorul, considerat prolix, este un mare amator de maxime și cugetări lapidare. Dar cîte gînduri și reflecții nu găsim formulate în romanele sale sub auspiciile acestui gen ! E drept că în romane maximele și proverbele, preluate sau create de scriitor, sînt de obicei transformate, adaptate. Dar găsim la el și foarte multe maxime cu structuri integrale [6].

Dostoievski era un adevărat creator de limbă. El se mîndrea că a introdus în limba literară (din dialectul profesional al desenatorilor) cuvîntul *stușevatsa* — 'a se face neobservat'. La aceasta s-ar mai putea adăuga termeni psihologici și expresii care au intrat ulterior în limba rusă sau în alte limbi. Sintagmele *subterana, antieroul, subconștiința, dublul, înstrăinarea* și multe altele nu sînt, toate, creația lui exclusivă, dar poartă pecetea personalității sale. Poetul simbolist rus Alexandr Blok, magician al limbii, recurgînd la substantivul *'infernalnost'* (infernal), se justifică menționînd folosirea lui de către Dostoievski.

Am afirmat că stilul viguros dostoievskian are și umbre, să le spunem deficiențe. Fraza lui, uneori contorsionată, prezintă dificultăți la citire, dar ne obligă să reflectăm mai intens la conținut. Nu e vorba însă numai de aceasta. La Dostoievski apar unele imprecizii de limbă și mai ales recurența gratuită a unor șabloane, proprii sau împrumutate din alte stiluri literare, cum ar fi *blestiașcie glaza* (ochi strălucitori) [7]. Acestea sînt excepții și nu știm dacă ponderea lor este mai mare sau mai mică decît la alți mari scriitori. Un lucru a devenit deja clar : reproșurile făcute stilului lui Dostoievski sînt, în general, neîntemeiate, ceea ce pare „deficiență" se integrează unei originale poetici de adîncime și unei moderne sensibilități. Arta lui, inclusiv stilul, prezintă un model nou de perfecțiune, un model modern alături de alte modele. Confirmarea forței modelului său o găsim în intensitatea comunicării, în atestarea neîncetată a conștiinței umane în copleșitoarea impresie de autenticitate pe care ne-o lasă lectura creației sale.

Universitatea din București
Facultatea de Limbi și Literaturi Străine

[5] De exemplu : *v vîșei stepeni nicevo* (în gradul cel mai înalt nimic), *necito bezmerno seriozneișe* (ceva fără margini cel mai serios) etc.

[6] Cf. variantele și schițele de plan ale romanului *Crimă și pedeapsă*, în : F. M. Dostoievski, *Polnoie sobranie socinenii*. Vol. VII, „Nauka", Leningrad, 1973, p. 23—204

[7] Cf. I. Z. Belobrovțeva, *Mimika i jest u Dostoievskogo*. În : *Dostoievski. Materialî i issledovania*. Vol. III, „Nauka", Leningrad, 1978, p. 196—197

Scanned with OKEN Scanner

O STILISTICĂ A COMPARAȚIEI ÎN ROMANUL LUI I. ILF ȘI EVG. PETROV *DOUĂSPREZECE SCAUNE*

DE

ADRIANA NICOARĂ

Ca și alte procedee stilistice, comparația[1] are un rol bine determinat în textul romanului *Douăsprezece scaune*, servind, fie de-sine-stătător, fie în interdependență, la creionarea unor portrete, la punctarea unor detalii, la parodiere, satirizare, în general, la obținerea de efecte comice. Investigarea, sub acest unghi de vedere, a capodoperei celor doi scriitori sovietici a dezvăluit utilizarea unui număr remarcabil de comparații, cu o pronunțată marcă stilistică.

În cele ce urmează ne propunem să relevăm valențele stilistice ale comparației, intens solicitată la conturarea portretului fizic și moral al personajului Ippolit Matveevici Vorobianinov. Procedeul se detașează, îndeosebi, în discursul auctorial și în vorbirea eroului principal al romanului, Ostap Bender, în a cărui companie se va găsi fostul mareșal al nobilimii timp de cîteva luni de zile.

Variate și diversificate din punct de vedere structural și tipologic, comparațiile care concură la alcătuirea portretului lui Vorobianinov își iau termenul secund din domeniile cele mai diferite, orînduindu-se în cîteva direcții. În calitate de termen comparant poate să apară : 1. *omul* — a) la vîrsta adolescenței și copilăriei (*мальчик/băiat* ; *гимназист*/licean ; *ученик/elev*); b) de profesie (*сапожник/cizmar*; *автор-куплетист*/cupletist; *сеятель/semănător*; *нищий/cerșetor*; *солдат/soldat*; *адмирал/amiral*; *дантист/dentist*); 2. un animal (*зверь/fiară* ; *бык/taur* ; *леопард/leopard* ; *лев/leu* ; *собака/cîine* ; *конек-горбунок/căluțul-cocoșat* ; *крыса/șobolan* ; *кошка/pisică* ;*кот/motan*) ; 3. *o pasăre* (*журавль/cocostîrc* ; *петух/cocoș*) ; 4. *o insectă* (*божья корова/vaca-*

---

[1] Deși face obiectul unor studii de stilistică generală (Efimov, A. I. *Стилистические функции сравнений*, în vol. lui : *Стилистика русского языка*, Izd-vo „Prosveșcenie", Moscova, 1969, p. 224 — 302; Rosenthal, D. E. *Практическая стилистика русского языка*, Moscova, 1974, p. 339 — 340) sau interesează ca procedeu artistic în creația unui scriitor (Budagov, R. A. *„Внутреннее„ сраднение* :" *Новороссийский ветер в Сан-франциско*" ", în vol acestuia : *Язык, история и современность*, Izd-vo Moskovskogo un-ta, p. 212-215 — observații pe baza povestirilor și foiletoanelor lui Ilf și Petrov ; Efimov, A. I. *Средства художественной изобразительности — Щедринские сравнения*, în vol. lui : *Язык сатиры Салтыкова — Щедрина*, Izd-vo Moskovskogo un-ta, 1953, p. 463—472), nu am întîlnit preocupări speciale pentru problema enunțată în titlul lucrării.

domnului); 5. *un lucru* (*удочка/undiță*; *маятник/pendul*; *мешок/sac*; *флейта/flaut*; *дверь/ușă*; *мост/pod*; 6. *vegetația* (*трава/iarbă*) etc.

Devenit tovarăș de aventuri cu fiul de supus turc, O. Bender, Vorobianinov va fi pentru marele combinator, în repetate rînduri, subiect de persiflare prin formule de adresare, comparații, epitete, pilde ș.a. Analogiile la care apelează Ostap în dialogurile cu Ippolit Matveevici alcătuiesc un registru colorat, menit să caracterizeze pe adresant, dar, totodată, și pe emițător. Avînd și funcție de definire prin limbaj, aceste comparații se află sub semnul unor tonalități distincte: dispoziția veselă generează asocierea înfățișării lui Vorobianinov cu a unui lucrător neglijent îmbrăcat/„ — *Вы одеты как сапожник* ! — радостно болтал Остап"[2] — *îmbrăcat ca un cizmar*/, falsa indiferență —comparația cu un tînăr timid/„ — Что же *стоите, как засватанный*? Я думал, что вы уже давно на пароходе" — 252 — *stai, ca un mire*/; ironia fină marchează analogia cu un bărbat irezistibil; intenția de zeflemisire este accentuată de inversarea termenilor — comparat și comparant: „— /.../ Если б я был женщиной, то делал бы *такому мужественному красавцу, как вы* восемь процентов скидки с обычной цены"/— 312— *unui bărbat atît de viril și frumos, ca dumneata*/. Plasticitatea și prospețimea comparației în adresările lui Bender către Vorobianinov decurg firesc din apreciabila distanță" ce separă semnificația celor doi termeni"[3], mai ales atunci, cînd termenul secund este o personalitate politică sau culturală: "/ ... / Теперь *вы похожи на Боборыкина, известного автора-куплетиста*" —57 — *semeni cu vestitul cupletist Boborîkin*/; „ — Ну и произношение у вас Киса! Впрочем, что у нищего требовать! Конечно, *нищий в Европейской России говорит по-французски хуже, чем Мильеран*"[4] — 286 — *un cerșetor vorbește mai prost franțuzește, ca Millerand*/.

O comparație, al cărei termen secund este *солдат/soldat*, surprinde o gamă variată de sentimente, oglindite în privirea lui Ippolit Matveevici: teamă, nedumerire, neînțelegere: „— Что *вы на меня смотрите такими злыми глазами, как солдат на вошь*?" / 55 — *te uiți cu niște ochi atît de fioroși la mine, ca soldatul la păduche*/ — în scena metamorfozării părului, vopsit negru, în verde crud. Forța expresivă a analogiei scoate în evidență capacitatea eroului principal al romanului de a evalua comicul de situație; insistența cu care revine la această comparație Bender, al cărui limbaj se detașează printr-o mare bogăție de nuanțe, evitînd repetiția, denotă caracterul ei strict necesar: „— Гоните тридцать рублей, дражайший !.../ Ипполит Матвеевич *не сделал ни малейшей попытки достать деньги*. — Ну? Что же *вы на меня смотрите, как солдат на вошь*? *Обалдели от счастья*? " — 173 — în scena de la licitație, cînd Vorobianinov este solicitat să completeze suma cuvenită pentru scaune, după ce cheltuise toți banii; p. 94 — reacție la aceeași cerere de bani: „— Кстати, сказал он, — прошу погасить задолженность.

---

[2] Ilf. I., Petrov, E. *Двенадцать стульев. Золотой телёнок*, Moscova, 1959, p. 39; în continuare, pagina va fi indicată după fiecare exemplu.

[3] Cf. Munteanu, Șt., *Stil și expresivitate poetică*, Ed. Științifică, București, 1972, p. 188.

[4] De fapt, este o dublă comparație, aici existînd și o comparație „interioară" (Budagov) din care au fost îndepărtați termenii de legătură: „— *Ai o pronunție*, Kisa! Dar ce pretenții să ai de la un cerșetor" — *pronunția lui Kisa* este *defectuoasă, aidoma cu a unui cerșetor*. Prin intermediul comparantului *cerșetor* legătura se poate face și: *Kisa — cerșetor*; *cerșetor — Millerand*; *Kisa — Millerand*.

Ипполит Матвеевич вынырнул из полотенца и посмотрел на компаньона выпуклыми без пенсне глазами.

— Ну ? Что *вы на меня смотрите, как солдат на вошь*? Что вас удивило? Задолженность? Да ! Вы мне должны деньги“.

Îndată ce comparația aceasta își epuizează virtuțile comice, dispare, lăsînd, însă, să fiinţeze în alte ipostaze motivul *soldatului*[5]. Contrapus motivului *mareşal al nobilimii* el jalonează în comparația lui Ostap, comparație susținută, completată, uneori încadrată de analogiile la care apelează autorii, procesul de subordonare față de marele maestru, de paralizare a voinței.

O altă traiectorie urmează comparațiile prin care Bender îl proiectează pe companionul său în lumea lucrurilor, a insectelor şi, prin intermediul folclorului, în lumea animalelor fantastice.

Într-o lapidară comparație, obiectul cu care se face similitudinea fiind o insectă, omul este redus aproape la zero/deşi la modul figurat nu dimensiunea este vizată/. „— А фамилья Михельсон вам нравится? — неожиданно спросил великолепный Остап.

— Какой Михельсон? Сенатор?

— Нет. Член союза совторгслужащих.

— Я вас не пойму.

— Это от отсутствия технических навыков. *Не будьте божьей коровой*“/84—*nu fi ca o vaca-domnului*/. De remarcat în această situație că, prin căderea consoanei *k* din substantiv /*божья коровка*/proporțiile se modifică, insecta este umbrită de animalul care simbolizează prostia, opacitatea. Bătîndu-şi joc de asociatul său, directorul tehnic al concesiei face apel, în alt context, la o originală comparație, legată nemijlocit de negație şi opoziție şi urmînd după o asociere hiperbolică, avansată de autori şi însoțită de detalii care conturează portretul unei ființe fantastice / gen Zmeu, Balaur/. Contrapunerea celor două comparații relevă inconsistența pretențiilor lui Vorobianinov, distanța dintre ce vrea să pară şi cum este văzut de personajul principal : „ — Вы сейчас пойдете к „Цветнику“, станете в тени и будете на французском, немецком и русском языке просить подаяние/.../

Ипполит Матвеевич преобразился. *Грудь* его *выгнулась как Дворцовый мост в Ленинграде*, глаза метнулись огонь из ноздрей, как показалось Остапу, по'валил густой дым. Усы медшленно стали приподниматься.

— А й — я й — я й — сказал великий комбинатор, ничуть не напугавшись, — посмотрите на него. *Не человек, а какой-то конёк горбунок*!“ /286 — „*Pieptul* i *se arcui ca Podul Palatului din Leningrad*, ochii aruncau flăcări, iar din nări, după cum i se păru lui Ostap, începu să-i iasă un fum des. Mustățile prinseră să i se zburlească încet.

— Vai-vai-vai, spuse marele combinator, cîtuşi de puțin speriat, priviți-l ! *Nu-i om, ci un adevărat căluț cocoşat*“/.

---

[5] Motivul va apărea în formă de comparație (p. 193 — scena întîlnirii cu gazetarul Iznurenkov), adresare (p. 323—324 — 5 situații), de aluzie la relația dintre un grad superior şi unul inferior (p. 175 — scena pedepsirii la licitație).

Apărînd frecvent în dialogul Ostap—Vorobianinov[6], comparaţia este unul dintre procedeele stilistice asiduu utilizate în cuvîntul auctorial, unde se disting, cu precădere, două tendinţe. Seria de comparaţii cu al doilea termen *băiat, elev, licean* provoacă, prin contrastul dintre vîrsta reală şi cea sugerată, rîsul: В комнату вошла *агрономша и увела его за руку, как мальчика, которого ведут мыться* „/26 — intră *soţia agronomului* şi *îl duse de mînă, aşa cum duci un băiat la spălat;* / *По гимназически, зажав в кулаке рецепт, Ипполит Матвеевич* торопливо вышел на улицу“/ 26 —*strîngînd în pumn reţeta ca un licean*/. Comicul rezultă aici şi din opoziţia dintre gravitatea momentului/ultimele clipe ale soacrei/şi motivaţia acţiunilor; neputinţa, lipsa de voinţă, supuşenia lui Vorobianinov prefigurează poziţia de subaltern a acestuia în raport cu O. Bender. În calitate de subordonat; el îşi va îndeplini fără tragere de inimă însărcinările: *„Медленно словно бы он подходил к классной доске, чтобы доказать не выученную им теорему, Ипполит Матвеевич приблизился* к комнате *№* 41“/189—190 — *„Încet, de parcă ar fi ieşit, în clasă, la tablă să demonstreze o teoremă pe care n-o învăţase, Ippolit Matveevici se apropie* de cameraN = 41“/.

Semnificativă pentru întregirea portretului lui Vorobianinov este suita comparaţiilor care fixează detalii de înfăţişare, vorbire, mişcare. De la o situaţie la alta, aceste comparaţii capătă tonuri de şarjă satirică, jalonînd procesul de sălbăticire, de dezumanizare a bătrînului aventurier: „*Ипполит Матвеевич свернулся, как старый худой кот после стычки с молодым соперником — кипучим владельцем крыш, чердаков и слуховых окон*“/266 — *se încolăci ca un cotoi bătrîn şi slab după o încăierare cu un rival tînăr — stăpîn atotputernic al acoperişurilor, podurilor şi lucarnelor*/; „ Остап, пробывавший ежедневно с Ипполитом Матвеевичем на замечал в нём никакой перемены. Между тем Ипполит Матвеевич переменился необыкновенно. И походка была уже нета, и выражение глаз сделалось дикое *и отросший ус торчал* уже *не параллельно* земной поверхности, а *почти перпендикулярно, как у пожилого кота*“ /317—318 — Ippolit Matveevici se schimbase extraordinar de mult. Şi mersul era altul, şi expresia ochilor devenise sălbatică, iar *mustaţa crescută* nu-i mai stătea *paralel* cu suprafaţa pămîntului, ci-i *atîrna aproape perpendicular, ca la un cotoi bătrîn*/. Depăşirea limitelor umanului este marcată şi de alte analogii: „Ипполит Матвеевич, не выдержавший всех потрясений ночи и утра, *засмеялся крысиным смешком*” /316 — *izbucni într-un rîs, ca un chiţcăit de şobolan*/; „ *Издав собачий визг*, Ипполит Матвеевич вцепился в него мер-

[6] Dintre celelalte personaje cu care Vorobianinov intră în contact, doar părintele Fiodor mai pigmentează cu ajutorul unei comparaţii relaţiile cu rivalul său. El va pune sub semnul hiperbolei forţa acestuia, pentru a se putea lăuda faţă de soţie cu victoria repurtată: /. . ./ несу *я* мою мебель к себе в номера “Сорбона„ и вдруг из-за угла с рыканьем человек на меня левет, *как лев набросился и схватился за стул* /.../. Стало мне обидно, и я этому развратнику всю правду в лицо выложил.
“Какой, говорю, свам на старости лет, какая, говорю, дикость в России настала: чтобы *предводитель дворянства* на священнослужителя, *аки лев, бросился* и за беспартийность упрекал!” 161 — *s-a aruncat ca un leu*/. Adverbul *kak* apare însoţit de sinonimul său din slava veche *аки*, care caracterizează intens limbajul preotului Vostrikov. Alăturarea lor marchează schimbarea tonului: neutru — către soţie, potenţat stilistic — către adversar; în felul acesta, enunţul scrisorii se divide în două, după adresantul direct şi indirect.

твой хваткой”/319 — *scoţînd un scheunat ca de cîine/*; „Предводитель *кошачьим шагом вернулся* в комнату /321 — *se întoarse cu pas ca de pisică/*.

Devenit leitmotiv în portretizarea lui Vorobianinov, termenul secund se extinde şi asupra celor cu care intră acesta în contact, multiplicîndu-se, ca în scena încăierării cu părintele Fiodor: „*Противники стояли, вценившись* в ножки, *как коты или боксеры*, мерили друг друга взглядами, похаживая из стороны в сторону” /71 — *stăteau încleştaţi* de picioarele scaunului *ca doi motani ori boxeri/*.

Ivindu-se în momente-cheie pentru definirea portretului fostului mareşal al nobilimii, înlănţuindu-se şi completîndu-se cu alte modalităţi artistice, comparaţiile care evoluează pe traiectoria acestui personaj, fie ele simple sau ample, camuflate ori evidente, antitetice, simbolice sau hiperbolizante, alunecînd spre metaforă, se detaşează prin expresivitate şi inedit. Ele dezvăluie, ca pretutindeni în creaţia lui I. Ilf şi Evg. Petrov, strălucirea cuvîntului comic.

Universitatea „Al. I. Cuza“ — Iaşi
Facultatea de Filologie

CONSIDERAȚII ASUPRA TRĂSĂTURILOR ȘI STRUCTURII DISCURSULUI FILOSOFIC

DE

IOAN OPREA

Rezumat *

Apreciat de specialiști ca alcătuind o variantă a stilului științific, stilul operelor filosofice se caracterizează prin multe trăsături proprii, care decurg atît din specificul domeniului de investigație propriu filosofiei, cît și din funcția, organizarea și originea elementelor care alcătuiesc discursul.

Fără a subordona sistematica stilurilor vreunei taxonomii epistemologice, multe dintre trăsăturile stilurilor funcționale decurg din statutul elementelor lexicale atribuit prin raportarea la domeniile ontice sau, mai degrabă, la domeniile semnificate. Procesul de semnificare se poate realiza, la nivelul laturii primare a limbii, ca desemnare, atunci cînd semnificația vizează realități sensibile, și ca denotare, la nivelul secundar al limbii, cînd se au în vedere entități construite logic, pe baza datelor oferite de cunoașterea primară. Cel de-al doilea tip de semnificare (denotarea) este specific textelor filosofice și celor care privesc teoriile științifice. În acest sector există posibilitatea interpretării diferite a semnificației, urmare firească a mobilității noțiunilor prin atribuirea sau nonatribuirea anumitor note ori prin reorganizarea structurii noțiunilor. Ca atare, semnificația și sensul unor astfel de cuvinte manifestă o mare dependență față de sistemul de gîndire în care sînt vehiculate și totodată, față de ambianța contextuală în care apar. Prin aceasta însă subiectivul (particularul) își poate face loc, alături de obiectiv, deși organizarea demonstrativă a discursului limitează în mare măsură aspectul personal. De aceea, textul filosofic propriu-zis se prezintă totuși ca înscriindu-se în sfera obiectivului, denotarea realizîndu-se, în principiu, într-o manieră apropiată desemnării și fiind diferită de conotare. Prezența subiectivului, atît la nivelul denotației, cît și la acela al conotației explică însă faptul că operele filosofice se pot realiza și în direcția operelor literare sau, mai degrabă, pot da impresia apropierii de literatură, deși statutul semnului lingvistic este altul. Unele opere filosofice pot fi chiar valorificate ca opere literare, dar, la filosoful adevărat, prevalează latura obiectivă, printr-o atitudine față de realitate asemănătoare aceleia a omului de știință.

Sub aspectul opțiunii terminologice, textele filosofice relevă o prepondere nță a neologismului, dar, uneori, sînt folosite pe scară largă mijloacele oferite de limba veche și populară sau se uzează de exprimarea metaforică. Aceste ultime caracteristici, nespecifice stilului științific, realizează iarăși o apropiere de limba literaturii. În sfîrșit, trebuie relevată poziția specifică a discursului filosofic în cadrul limbii literare, căci, reprezentînd un palier superior sub aspectul gradului de cultivare, exercită o influență constantă asupra altor limbaje.

Universitatea „Al. I. Cuza" — Iași
Centrul de Lingvistică,
Istorie Literară și Folclor

---

* Textul integral al lucrării, în traducere engleză, este publicat în „Supliment" la „Analele Științifice ale Universității «Al. I. Cuza» din Iași", Secțiunea III, b. Filosofie, tom. XXXII, 1986.

Scanned with OKEN Scanner

ASPECTUL VERBAL RUS ŞI SPECIFICUL SĂU ÎN LIMBAJUL ECONOMIC

DE

A. HÂRLĂOANU

În problema definirii aspectului, lingviştii au exprimat puncte de vedere diferite. După V.V. Vinogradov, verbele de aspect perfectiv desemnează limita internă a acţiunii. Alţi lingvişti, bunăoară S. Maslov, susţin că verbele de aspect perfectiv exprimă o acţiune indivizibilă / /. Într-o lucrare recentă se arată că „... această categorie (aspectul) califică acţiunea atît sub raport calitativ, cît şi sub raport cantitativ. Din punct de vedere calitativ, la baza aspectului stă valoarea abstractă de limită internă, în virtutea căreia acţiunea se prezintă ca un act indivizibil.... Din punct de vedere cantitativ, aspectul caracterizează felul în care decurge acţiunea în timp. Se disting astfel, acţiuni de scurtă durată sau momentane, care ţin de aspectul perfectiv, şi acţiune durative sau repetate, care ţin de aspectul imperfectiv" [1].

În altă lucrare cu caracter general aspectul verbal se defineşte astfel: "Categoria gramaticală a aspectului înfăţişează acţiunea verbală din punct de vedere al duratei şi al gradului de realizare a ei. Aspectul arată dacă acţiunea durează un singur moment sau e continuă, dacă este la începutul ei sau la sfîrşitul ei, dacă se produce o singură dată sau se repetă, dacă duce la un rezultat sau nu" [2].

Din cele de mai sus, ca şi din alte surse putem releva, între verbele de aspect imperfectiv şi cele de aspect perfectiv, o seamă de trăsături diferenţiale referitoare la: a) semantica lor gramaticală, b) capacitatea combinatorie, c) inventarul paradigmatic şi d) structura lor morfematică.

Aşa cum diversele şcoli şi curente lingvistice îşi definesc şi îşi reprezintă fiecare altfel obiectul lor de studiu şi categoriile respective, tot aşa şi didactica predării limbilor străine are propria ei viziune asupra limbii şi categoriilor gramaticale, dictată de orientarea sa pragmatică.

Pentru înţelegerea valorilor aspectului imperfectiv şi perfectiv de către către locutorii români, e recomandabil să se folosească, la lecţie, verbele care

---

[1] *Elemente de gramatică confruntativă a limbilor rusă şi română* (Redactori responsabili Ecaterina Fodor, Solomon Vaimberg), Buc. 1983, p. 262. Cf. şi recenzia noastră la această lucrare, în SCL, nr. 4 (sub tipar).

[2] *Introducere în lingvistică*, Bucureşti, 1972, p. 192

Scanned with OKEN Scanner

au fost percepute şi memorate de vorbitori pe plan lexical. Exemplele selectate trebuie să asigure şi să sugereze, prin opoziţie, valorile aspectului imperfectiv şi perfectiv. De exemplu :

Ipf.	*Pf.*
Acţiune repetată	*Acţiune nerepetată*
Часто моя сестра получала письма от своих родителей. Adesea sora mea primea scrisori de la părinţi.	Сегодня она получила два письма. Astăzi ea a primit două scrisori.
Acţiune durativă	*Acţiune încheiată*
Студент долго решал задачу. Studentul a lucrat mult timp la rezolvarea problemei.	Наконец он решил задачу. În sfîrşit, el a rezolvat problema.
Acţiuni simultane	*Acţiuni succesive*
Виорел читал, а Михай в это время писал письмо. Viorel citea, iar Mihai în timpul acesta scria.	Виорел прочитал газету и положил её на стол. Viorel a citit ziarul şi l-a pus pe masă.
Acţiune formată din două acte	*Acţiune într-un singur act*
В комнате никого нет, а на столе цветы. К тебе пришёл товарищ. Он ждёт тебя În cameră nu este nimeni, dar pe masă se află flori. La tine a venit un coleg. El te aşteaptă.	Кто же приходил без меня? Cine a venit la mine în lipsa mea ?

Aşadar, precum ilustrează exemplele, verbul de aspect imperfectiv desemnează acţiuni durative în curs de desfăşurare, fără precizarea momentului final, acţiuni exercitate în mai multe rînduri sau acţiuni simultane, precum şi acţiuni formate din două sau mai multe acte care se produc discontinuu.

Verbele de aspect imperfectiv se pot combina de regulă, cu cuvintele şi îmbinările de cuvinte: *долго, два часа, весь месяц, целый день, целое утро, целую неделю, сколько времени, восемь лет, по утрам, изо дня в день, каждый раз, обычно, часто, постоянно, регулярно, ежедневно, все чаще, все быстрее и быстрее, длительно, неослабленно, продолжительно*, precum şi cu verbele „fazice" : *продолжать-продолжить, начинать-начать, приниматься-приняться, переставать-перестать*, marcînd circumstanţele sau fazele desfăşurării acţiunii.

Verbele de aspect perfectiv prezintă acţiunea ca un act indivizibil, ele exprimă acţiuni limitate, încheiate, care s-au petrecut o singură dată, într-un singur act, sau acţiuni momentane. De asemenea, verbele de aspect perfectiv pot marca fie rezultatul acţiunii în stadiul său iniţial, fie rezultatul acţiunii în stadiul său final. Într-un context mai larg, verbele de aspect perfectiv desemnează acţiuni care se desfăşoară succesiv (dacă nu intervine ideea de repetiţie).

Scanned with OKEN Scanner

Verbele de aspect perfectiv se pot combina în mod obişnuit cu cuvintele şi îmbinările de cuvinte: *вдруг* (deodată), *внезапно* (brusc), *неожиданно* (pe neaşteptate), *в одну минуту* (într-un minut), *в один миг* (într-o clipă), *в первый раз* (pentru prima dată), *наконец* (în sfîrşit), *вполне* (pe deplin, în întregime), *сейчас*, *сегодня*, *мгновенно* и.т.д.

Verbele de aspect imperfectiv au trei timpuri, prezent (я делаю), trecut (я делал) şi viitor compus (я буду делать).

Verbele de aspect contrar derivate de la acelaşi radical, identice sub raportul lexical, dar deosebite numai prin valoarea lor gramaticală, constituie un cuplu de verbe corelative, de exemplu:

строить — построить		— a construi
передать — передавать		— a transmite
указать — указывать		— a indica
осмотреть — осматривать		— a cerceta (cu privirea)
писать	ipf.	— a scrie
подписать	pf.	— a semna
описать	pf.	— a descrie
списать	pf.	— a copia
переписать	pf.	— a transcrie.

Într-un număr foarte restrîns de cazuri, prefixul se gramaticalizează complet şi serveşte exclusiv la perfectivare, fără nici un adaos semantic:

делать ipf. / делать pf. — a face

экономить ipf. / сэкономить pf. — a economisi

Există apoi, un grup restrîns de verbe care, prin ataşarea unor prefixe: с, по, о, îşi schimbă sensul lexical, dar îşi menţin aspectul imperfectiv, de exemplu:

шествовать	ipf.	— a păşi	действовать	ipf.	— a acţiona
предшествовать	ipf.	— a preceda	содействовать	ipf.	— a contribui
видеть	ipf.	— a vedea	стоять	ipf.	— a sta
предвидеть	ipf.	— a prevedea	состоять	ipf.	— a consta, a fi format.

Verbele de aspect imperfectiv cu prefix de tipul celor menţionate au mare valoare de circulaţie în limbajele specializate, în particular, în cel economic şi social-politic.

Cuplurile corelative formate cu sufixele -ы́ва, -ива, -ва, а/я/ : дать, pf. -давать, ipf. (a da); описать, pf. описывать, ipf. (a descrie), reprezintă tipul de opoziţie prin excelenţă degrevată de nuanţe lexicale suplimentare.

Alte perechi de verbe au temă diferită:

брать	ipf. — взять,	pf.	— a lua	
класть	ipf. — положить,	pf.	— a pune, a aşeza	
говорить	ipf. — сказать,	pf.	— a spune, a vorbi.	

Corelativele verbelor polisemantice se constituie în cupluri pe sensuri:

учить ipf. / вы́учить pf. — a învăţa, a asimila

учить ipf. / научить pf. — a învăţa pe cineva, a preda

În cele ce urmează, vom analiza modalitatea de realizarea a aspectului verbal în limbajele specializate, mai precis, în limbajul economic.

Textele de economie politică şi comerciale prezintă un indice de frecvenţă ridicat, verbele de aspect imperfectiv la forma prezentului, care numesc pur şi simplu acţiunea, constată existenţa ei, fără a o califica sub raport cantitativ (durativ sau repetat):

Процесс труда *заключается* в сознательной целесообразной деятельности людей по производству материальных благ.

В процессе труда *воздействует* на природу...Так, например, чтобы иметь хлеб, *обрабатывают* землю, *сеют* зерна, *ухаживают* за посевами а затем *убирают* урожай...В процессе труда люди *применяют* средства прозводства.

Frecvenţa verbelor imperfective este în genere mai ridicată în textele economice decît în limba standard. Astfel, o serie întreagă de valori specializate îşi găsesc expresie în verbe imperfective uniaspectuale care în sensurile lor comune se constituie în cupluri cu perechea lor perfectivă. Să luăm, de exemplu, cuplul

отвечать ipf. / ответить pf. } на письмо —a răspunde la o scrisoare

Cu sensul „a răspunde" se folosesc ambele aspecte, dar cu sensul „a corespunde" verbul este uniaspectual, imperfectiv.

отвечать ipf. условиям, требованиям, интересам.
(A corespunde condiţiilor, cerinţelor, intereselor).

Tot aşa:

рассчитывать ipf. / рассчитать pf. } размеры детали — a calcula dimensionarea pieselor

Cu sensul „a calcula" se folosesc ambele aspecte, dar cu sensul „a se bizui pe" —uniaspectual — avem numai verbul de aspect imperfectiv.

рассчитывать на помощь —a se bizui pe (un) ajutor

Alte exemple:

представлять ipf. документы — a prezenta documentele, şi
представить pf. нового директора — a recomanda pe noul director, dar
представлять/собой/ — a reprezenta, a constitui, cu valoare copulativă, este uniaspectual, de aspect imperfectiv, de exemplu:

Представлять собой крупный шаг вперед в развитии теории.
(„A reprezenta un pas înainte în dezvoltarea teoriei").

относиться ipf. / отнестись pf. } — cu sensurile „a se purta", "a trata" are două aspecte: Он относится ко мне внимательно (Se poartă cu mine atent) şi относиться — numai imperfectiv, uniaspectual, cu sensul de "a aparţine, "a face parte din" Относиться к номенклатуре, к разряду.

Verbele de aspect perfectiv apar în textele economice cu următoarele valori:

a) desemnarea rezultatului final al acţiunii:

На предприятиях значительно повысилась производительность труда.

b) desfăşurarea acţiunii într-un moment anumit sau într-o situaţie dată, de exemplu:

Физиократы выступили во Франции во второй половине 18 века в период подготовки буржуазной революции.

În documentele economice, juridice, actele şi documentele juridice consultate (de ex. în *Condiţiile generale de livrare CAER*), apare cu o frecvenţă impresionantă aspectul perfectiv la forma infinitivului însoţit de cuvintele *должен*, -а, -о, -*ы* şi *обязан*, -а -о, -*ы*, deoarece în ele se prevăd reguli şi se stipulează clauze care au un caracter obligatoriu : Покупатель обязан сообщить отгузочные данные продавцу.

În limbajele specializate se manifestă, totodată, o tendinţă marcată de creştere a ponderii verbelor biaspectuale cu temă străină sufixate cu *ировать*: абсолютизировать акклиматизировать азотировать амортизировать; анестезировать аппретировать атрофировать газировать гальванизировать декламировать диференцировать дозировать котировать импортировать финансировать.

Prin ataşarea postfixului -ся, cu valoare pasivă, majoritatea verbelor biaspectuale tranzitive devin uniaspectuale, transformîndu-se în imperfective : абсолютизироваться азотироваться амортизироваться анестезироваться гальванизироваться котироваться дозироваться декларироваться финансироваться .

Pe de altă parte, un număr restrîns de verbe biaspectuale prin prefixare devin perfective :

анализировать	— проанализировать ;
гипнотизировать	— загипнотизировать ;
консультировать	— проконсультировать ;
корректировать	— скорректировать ;
дезинформировать	— продезинформировать ;
иллюстрировать	— проиллюстрировать ;
планировать	— запланировать

În limbajele specializate, ca o observaţie generală, se impune caracterul selectiv al funcţionării valorilor aspectului verbal, ca de altfel şi a altor categorii gramaticale[3].

Academia de Studii Economice, Bucureşti

[3] Vezi şi A. Vraciu, A. Hârlăoanu, T. Vraciu, *Unele probleme ale dialezei verbului*. În „Studii şi cercetări ştiinţifice", Bacău, 1972, p. 104. În lucrarea noastră *Particularităţile funcţionării limbajelor specializate* în *Prelegeri de limbă şi literatură rusă*, vol. I, Bucureşti, 1983, p. 231—244 se examinează pe larg caracterul selectiv al funcţionării categoriilor gramaticale.

Scanned with OKEN Scanner

CONCIZIA ÎN EXPRESIE: LIMITELE FUNCȚIONALITĂȚII

DE

ROMEO CHIVESCU

Asigurînd și dezvoltînd continuu principala funcție a limbii, aceea de comunicare, purtătorii oricărui cod au modelat și o altă trăsătură fundamentală a limbii — capacitatea ei de a exprima idei cu mijloace formale restrînse[1].

Economia expresiei formale trebuie considerată o modalitate extrem de productivă în funcționarea limbii ca mijloc de comunicare. Concizia în expresie ca fenomen lingvistic complex, implicînd atît factori intralingvistici, cît și elemente extralingvistice, este un proces în plină desfășurare, o „marcă" a evoluției limbii, o constantă în evaluarea gradului de mînuire a ei în exprimarea și comunicarea gîndirii.

De aceea, odată cu sublinierea oportunității și necesității recurgerii la concizie, se impune chiar și numai o succintă examinare a gradului de funcționalitate a rezultatului acestui act deliberat al purtătorilor unui cod față de unitățile formale de expresie.

Trebuie menționat că, paralel cu dezvoltarea diverselor domenii de activitate, a societății în ansamblu, precum și a nivelului de înțelegere, receptivitate și mînuire a mijloacelor lingvistice de comunicare, se extinde sfera întrebuințării unor forme concise de expresie[2].

1. Dintre tipurile de contragere a micro- și macrodiscursului — abrevieri, compuneri, absența uneltelor gramaticale din discurs etc. — vom lua aici în discuție tipul abrevierilor prin inițiale ale diferitelor denumiri de organizații politice și obștești, de state, unități economice etc., interesîndu-ne, cum arătam mai înainte, includerea lor în noi unități sintagmatice. Așa, de exemplu, R.S.R.[3] (Republica Socialistă România), P.C.R. (Partidul Comunist Român), U.T.C. (Uniunea Tineretului Comunist), O.N.U.

---

[1] Vezi, de pildă, *Tratat de lingvistică generală*. Redactori responsabili: Al. Graur, Lucia Wald ș.a., București, 1971, p. 88.

[2] *Sociolingvistica și lingvistica aplicată*, sub redacția: T. Slama-Cazacu și Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, în „Limbă și literatură", 1972, 2, p. 43—48

[3] În legătură cu prezența ori absența punctelor între componentele cuvintelor obținute prin abreviere vezi *Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române (DOOM)*, Academia Republicii Socialiste România, Institutul de Lingvistică al Universității din București, redactor responsabil Mioara Avram, Editura Academiei R.S.R., 1982, p. XXXVIII.

Scanned with OKEN Scanner

(Organizaţia Naţiunilor Unite), ADAS (Administraţia Asigurărilor de Stat), aceasta din urmă ca formaţie din iniţiale şi un segment de termen, C.A.P. (Cooperativă Agricolă de Producţie) etc.

Problema care se pune în legătură cu asemenea unităţi lingvistice funcţionale derivă dintr-o tendinţă evidentă a limbii române de a le întrebuinţa cu preponderenţă ca elemente inflexibile în orice ipostază paradigmatică în îmbinări cu alte cuvinte, de pildă : *echipa R.S.R., membru P.C.R., activist U.T.C., membru C.A.P.* ş.a. Urmarea directă a unei atari folosiri este faptul că aberante încep să devină forme oarecum tradiţionale şi încă uzuale, dacă nu chiar răspîndite, şi considerate corecte, de exemplu : a) folosirea mărcii cazului genitiv — *membru al P.C.R, extrabugetar al U.T.C.* etc. ; b) folosirea abrevierilor cu desinenţă cazuală — *„O.N.U.-ului* îi revin noi atribuţii pe arena mondială".

Ni se pare că în examinarea unor astfel de situaţii este necesară o abordare tranşată, nuanţată. Aşa, bunăoară, în limbajul colocvial, o aserţiune ca : "*U.T.C.-ului* i s-a decernat recent o binemeritată distincţie" marcarea cazului dativ prin desinenţă nu numai că nu reduce, ci chiar conferă un grad de elevaţie în exprimare.

Anihilarea funcţionalităţii se manifestă atunci cînd se încearcă o transpunere mecanică a unor procedee din limbajul scris în cel colocvial. Spre exemplu : "*U.T.C.* i s-au decernat şi de această dată înalte distincţii de partid şi de stat", unde, prin convenţie între locutori, se subînţelege : "*Uniunii* Tineretului Comunist....". În varianta conţinînd rostirea „Utece ... i s-au decernat...." se abdică de la exprimarea modelată a gîndirii, trunchiindu-se frumuseţea unor asemenea abrevieri în limbajul comun.

Opţiunea pentru forma neflexibilă sau pentru cea desinenţială nu ţine neapărat, după cum ni se pare, de gradul de instruire al individului, ci, probabil, şi aceasta în primul rînd, de autoritatea mijloacelor de comunicare şi a unor purtători de limbă care, cum o dovedeşte practica, „profilează" o anumită uzanţă[4] a formelor lingvistice de expresie. Ceea ce merită să se reţină, credem, este faptul că tocmai oscilarea între o variantă şi alta pare a fi n o r m ă de conduită faţă de limbaj.

Comportarea abrevierilor în contexte noi este diferită de la o limbă la alta. Bunăoară, în limba rusă, în afară de aspectul nonflexibilităţii cazuale a abrevierilor prin iniţiale indiferent de finala formaţiei[5] — vocală sau consoană —, aici abaterile învederînd necunoaşterea acestei reguli, se ivesc şi alte chestiuni ţinînd de specificul morfo-structural al acestui cod[6].

Aşa, de pildă, dacă pentru limba română folosirea abrevierilor la timpul trecut genul lor nu are decît o importanţă virtuală, pentru limba rusă imprejurarea vizată joacă un rol însemnat. De exemplu, în limba română, în enunţurile "*R.S.R. a avansat* noi propuneri de dezarmare şi pace", "*U.T.C.* dintotdeauna *a educat* pe tinerii săi membri în spirit revoluţionar", "*A.S.E. a pre-*

---

[4] A se vedea, de pildă, variante şi formaţiuni introduse şi difuzate pe larg în limbaj prin literatura beletristică, presa sportivă etc.

[5] Vezi, spre exemplu, V. V. Vinogradov, *О формах слова*, în *Избранные труды. Исследования по русской грамматике*, Moscova, 1975, p. 208 ; A. V. Bondarko, *Теория морфологических категорий*, Leningrad, 1976, p. 114—116.

[6] Vezi despre importanţa trăsăturilor specifice în analiza codurilor Victor Vascenco, *Dificultăţi ale lexicului rus. Elemente de semantică contrastivă*, Bucureşti, 1975, p. 19 şi urm.

gătit de-a lungul anilor sute de specialişti", "*N.A.S.A. a anunţat* o nouă lansare a navetei spaţiale" ş.a. folosite ca subiect se acordă cu predicatul numai în număr.

În limba rusă acordul dintre subiectul-abreviere şi predicatul la timpul trecut se realizează, însă datorită unei tendinţe pregnant conturată în ultimele decenii, şi sub aspectul genului[7]. Simplul acord formal pentru a realiza comunicarea nu este suficient, el este artificial şi, din această cauză, nefuncţional. Finala abrevierilor prin iniţiale, de aceea, nu este determinantă pentru folosirea lor la timpul trecut al predicatului, fiind obligatorie la fiecare realizare a mesajului refacerea în largo a îmbinării de la care s-a pornit în stabilirea abrevierii. Potrivit criteriului refacerii îmbinării iniţiale, în folosirea abrevierilor din limba rusă pot fi întîlnite situaţii ca acestea :

a) *Coincidenţa genului abrevierii după finală şi al termenului-regent în sintagma abreviată* : СССР —*Союз* Советских Социалистических Республик 'U. R. S. S. Uniunea Republicilor Socialiste Sovietice' ; ВЛКСМ — Всесоюзный Ленинский Коммунистический *Союз* Молодежи 'U.T.C.L. din U.R.S.S. —Uniunea Tineretului Comunist Leninist din U.R.S.S.' etc. Comp.: ВЛКСМ *направял* на ударные стройки крупных объектов экономики десятки тысяч юношей и девушек 'U.T.C.L. a trimis zeci de mii de tineri pe şantierele naţionale ale marilor obiective ale economiei naţionale' (presă) ;

b) *Neconcordanţa genului abrevierii după finală cu cel al termenului-regent* : ООН (formal masculin) — *Организация* (regent, feminin) Объединенных Наций 'O.N.U. — Organizaţia Naţiunilor Unite' ; МОТ (formal masculin) — Международная *организация* труда 'O.N.U. — Organizaţia Naţiunilor Unite' ; МОТ (formal masculin) Международная *организация* труда „O.I.M. — Organizaţia Internaţională a Muncii' ; МОП (formal masculin) — Международное *объединение* (regent, neutru) профсюзов 'U.I.S. — Uniune Internaţională a Sindicatelor' ş.a. Iată în propoziţii abrevieri cu finală sugerînd acordul masculin între subiect şi predicat, dar prin refacere — acordul după feminin şi după neutru[8] : "
„*СССР выступила* с новыми предложениями по разоружению и миру" *'R.S.R. a făcut* noi propuneri pentru dezarmare şi pace' (radio) ; *МОП* образования *одобрило* важные документы *'U.I.S.* din învăţămînt *a adoptat* documente importante' (presă).

Noile abrevieri însă, nu funcţionează întotdeauna potrivit regulilor şi normelor existente în limbă pentru asemenea formaţiuni ; de exemplu, abrevierea din română *C.S.C.E.*, provenită de la denumirea „Conferinţa pentru securitate şi cooperare în Europa", deşi formal, prin finală, este asemănătoare cu abrevierea A.S.E. (Academia de Studii Economice, Bucureşti), nu va putea lua, cel puţin deocamdată, forma *C.S.C.E.-ul* (rostit : „Cesece-ul"), aşa cum se foloseşte adesea în limbajul colocvial abrevierea *A.S.E.* : "Sora mea a absolvit *A.S.E.-ul*".

Faptul că abrevierea *A.S.E.* poate fi întrebuinţată ca atare sau sub forma *A.S.E.-ul*, după modele de tipul *Institutul...*, *I.M.F.-ul* etc., nu implică, desigur, vreo discuţie privind funcţionalitatea în comunicare a uneia sau

[7] Vezi pe larg despre aceasta, Moscova, 1972, p. 124 şi urm.
[8] Vezi detaliat şi alte cazuri similare Romeo Chivulescu *Cum se stabileşte genul abrevierilor ruseşti alcătuite din iniţiale*, în LMŞ, 1984, vol. I, p. 123—125.

Scanned with OKEN Scanner

alteia din cele două variante, pe care le-am putea considera, în fapt, valabile. În schimb, abreveirea *C.S.C.E.* se întrebuințează exclusiv în această formă, fără articol.

Împrejurarea ar putea fi explicată, prin noutatea apariției, prin neîncadrarea încă în seria modelelor existente ori posibile și valabile din limbă, datorită conținutului pe care-l exprimă ; dacă forma *A.S.E.-ul* angajează și o anumită participare afectivă, *C.S.C.E.* implică o tonalitate sobră, oficială. Este unul din cazurile în care elemente strict lingvistice se corelează cu altele de natură extralingvistică atunci cînd un termen abreviat este pe cale să se integreze în sistemul de reguli și norme existent în limbă[9]. De aceea, pentru abrevierea *C.S.C.E.* funcțional este să fie folosită la această formă, adică așa cum a sunat încă de la "lansare" : "*C.S.C.E.* trebuie să fie un proces continuu, în care să se implice tot mai mult popoarele continentului nostru" ; "Pe baza *C.S.C.E.* se vor putea conveni noi și cuprinzătoare înțelegeri menite să favorizeze încrederea între state, începerea unui proces real de dezarmare, în primul rînd, de dezarmare nucleară" (presă).

Tot așa se poate înțelege și funcționalitatea unei abrevieri-termen de specialitate ca *C.N.E.* din sintagma terminologică *centrală nucleară electrică.* Folosită în diferite alăturări cazuale, aflîndu-se implicit în diverse ipostaze cazuale, dar neexprimîndu-le formal, această abreviere își exercită pe deplin atributele de comunicare în forma sa inițială : „amplasarea *C.N.E.* în Moldova", "aportul *C.N.E.* la echilibrarea balanței energetice a țării", "Personalul *C.N.E* va fi format din specialiști cu un înalt nivel de cunoștințe în exploatarea unui asemenea gigant energetic" etc. (presă).

S-ar putea considera că lansarea și acceptarea unor dublete formale ca *C.S.C.E.—C.S.C.E.-ul, C.N.E.—C.N.E.-ul* etc. ar limita în fapt funcționalitatea variantelor inițiale, înainte de toate deoarece, apelîndu-se la modele ale limbajului colocvial, s-ar denatura autoritatea de care se bucură atari formații în rîndul vorbitorilor.

2. O altă categorie de probleme care își merită examinarea sub raportul funcționalității conciziei în expresie o constituie contragerea cantitativă a elementelor discursionale. Am putea aborda acest fel de structuri pe baza a două criterii diferențiale : a) după componență (structură) și b) după finalitatea semantică. Ar trebui de asemenea, subliniat cum se manifestă la nivelul acestor construcții principiul funcționalității. Conform criteriilor menționate, este posibilă selectarea din materialele de presă, de exemplu, din revistele de specialitate etc. a unor abrevieri discursionale pe care le-am putea numi structuri *bi-* și *pluri*-membre ca, de pildă : *inginer instalații, mecanic auto, instalator gaze, reparator mobilă, distribuitor butelii gaze, pontator norme/om, verificator sistem transmisie auto* etc. ș.a.m.d.

În toate construcțiile contrase cantitativ de mai sus au fost eliminate, din motive de economie în expresie, cuvintele ajutătoare, mai precis, prepozițiile *pentru* și *de.* Dacă am reface aceste construcții, aducîndu-le la forma lor primară, am obține, desigur : *inginer de instalații, mecanic de/pentru automobile, verificator de sisteme pentru transmisie auto* etc. Trebuie subliniat aici că în construcțiile care conțin vocabula *auto* absența unui component struc-

---

[9] În privința adaptării formațiilor lexicale noi la modele de sistem vezi de pildă, Charles Bally, *Linguistique générale et linguistique française*, ed. a III-a, Berna, 1950, p. 29.

tural este oarecum motivată : *auto*, înțeles ca adjectiv invariabil, însemnînd "care se efectuează cu ajutorul unui automobil, care privește automobilele" [10] joacă, deci, rol de atribut neacordat, răspunzînd la întrebarea *ce fel?* : *mecanic auto*, *transmisie auto* etc.

Tipul de contragere a discursului subliniat mai sus începe, din cîte se constată[11], să devină normă a limbii române actuale, întrucît satisface două cerințe esențiale: economia de expresie și finalitatea comunicativă.

Cu totul altfel stau lucrurile cînd această constrîngere este doar cantitativă. Așa, sînt, de exemplu, anunțurile de pe panoul de prezentare a unor activități la diferite unități din rețeaua serviciilor pentru populație : *reparații îmbrăcăminte, încălțăminte bărbați, femei și copii*. Poate nu finalitatea comunicativă este aici alterată, ci corectitudinea exprimării. O singură vocabulă ar rezolva totul salutar : *reparații pentru bărbați*.

Alte anunțuri atentează la frumusețea expresivă a limbii române : "Primim spre recondiționare confecții bărbați, femei și copii" ; "Vindem tacîmuri pui, ciorbă și friptură" etc.

Din punct de vedere strict structural este posibilă o analogie între formațiile contrase de tipul *inginer instalații* și cele din grupul al doilea de exemple, autorii ultimelor considerînd, probabil, că "se conformează" ori "aplică" unele modele, norme ... De fapt, aceste anunțuri sînt receptate de marea majoritate a vorbitorilor de limbă română ca rebuturi lingvistice și, credem, o remaniere a acestor texte, problemă ridicată nu o dată pe diverse căi, se impune astăzi cu atît mai mult, cu cît școala face eforturi susținute în acest sens.

Eliminarea cuvintelor de legătură din macrodiscurs se practică destul de frecvent în limba română. Tot mai des se folosesc construcții ca : *fostul secretar general O.N.U.*, *șef principal secție*, *pontor de tură tablou comandă*, *șef lot de personal*, *echipamente amenajări funciare*, *operator mașină calcul*, *maistru categoria* etc. Ele se integrează într-un sistem terminologic de specialitate, caracterizat prin norme proprii de organizare pe planul compunerii și avînd un grad maxim de comunicativitate. Dar nimic nu poate justifica folosirea unor asemenea „prescurtări" : *raion brînzeturi*, *raion dulciuri*, *sector personal* și *retribuția muncii* etc.

Se poate conchide, credem, că funcționalitatea diferitelor tipuri de exprimare concisă trebuie să fie corelată cu cerințele economisirii mijloacelor formale, dar și cu interesul pentru transformarea acestor modalități de realizare a conciziei în căi de cultivare a limbii.

Universitatea București
Facultatea de Limbi și Literaturi Străine

[10] Vezi *Dicționarul explicativ al limbii române (DEX)*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1975.

[11] De pildă, statisticile efectuate de noi pe baza a peste 10.000 de exemple culese în scopul stabilirii echivalentelor românești pentru sintagmele ilustrative rusești din *Dicționarul tematic rus-român (termeni și sintagme)*, de un colectiv — Feodor Chirilă, Romeo Chivescu, Andrei Ivanov, Siegfried Wolf —, aflat sub tipar, atestă o frecvență de 99,81 % pentru structuri de felul celor discutate aici.

Scanned with OKEN Scanner

VALORI STILISTICE ALE DIMINUTIVELOR ÎN LIMBILE RUSĂ ŞI ROMÂNĂ

DE

VASILE ROTUNDU şi ADRIANA NICOAR

Studiul contrastiv al limbilor oferă nu numai posibilitatea de a evidenţia particularităţile structurale care apropie sau diferenţiază o limbă de alta, ci şi de a privi categoriile unei limbi prin prisma alteia şi de a înţelege, în felul acesta, mai profund şi mai exact, esenţa şi specificul lor pentru fiecare din limbile avute în vedere.

Analiza noastră porneşte de la constatarea unei mari diversităţi de mijloace lingvistice prin care limbile rusă şi română pot exprima o gamă largă de stări şi aprecieri subiective prin intermediul formaţiilor diminutivale. Acest lucru a fost, de altfel, subliniat frecvent în lucrările de gramatică şi de stilistică, consacrate limbii ruse şi limbii române[1]. După cum precizează Iorgu Iordan, "limba noastră este extrem de bogată în sufixe diminutivale" [2]; în sistemul derivatelor româneşti diminutivarea ocupă "un loc aparte atît datorită frecvenţei cu care ea apare, cît şi numărului mare de sufixe folosite în acest scop" [3] (223 de sufixe). Deosebirile dintre cele două limbi privesc mai ales mecanismul derivării şi registrul stilistic al formaţiilor diminutivale. În limba rusă sînt posibile atît diminutive de gradul întîi, formate de la teme care nu conţin nuanţe subiectiv-apreciative (cf. *голос — голосок*, *мама — мамуля* etc.), cît şi derivate de gradul doi, provenind de la teme cu sufixe diminutivale şi care au o încărcătură emoţională mai puternică[4], procedeu

---

[1] Cf., de exemplu, *Грамматика русского языка*, t. I, Moscova, 1960, p. 264 — 271, 361 — 363; *Русская грамматика*, t. I, Moscova, 1980, p. 208 — 216; V. V. Vinogradov, *Русский язык. Грамматическое учение о слове*, M.—L., 1947, p. 110 — 115, 125—127, 143—145, 236—243; D. E. Rosenthal, *Практическая стилистика русского языка*, ed. a 3-a, Moscova, 1974, p. 94—97; A. N. Gvozdev, *Очерки по стилистике русского языка*, ed. a 3-a, Moscova, 1965, p. 116—119; I. Iordan, *Stilistica limbii române*, Ed. def., Bucureşti, 1975, p 158—175,; I. Coteanu, A. Bidu-Vrănceanu, *Limba română contemporană*, vol. II, *Vocabularul*, Bucureşti, 1975, p. 148—158, Elena Carabulea, *Cîteva observaţii asupra diminutivării substantivelor pe baza DLR*, în SCL, 1975, N = 4, p. 335—341; Laura Vasiliu, *Asupra sinonimiei derivatelor sufixale în limba română*, în vol. *Semantică şi semiotică*, Bucureşti, 1981, p. 314—332.

[2] I. Iordan, *Op. cit.*, p. 815.

[3] Elena Carabulea, *Luer. cit.*, p. 335.

[4] Cf. A. I. Cizik-Poleiko, *Стилистика русского языка*,, partea a II-a, Voronej, 1964, p. 82.

Scanned with OKEN Scanner

neobişnuit în limba română (cf. *голос — голосок — голосочек* în raport cu *glas-glăscior*).

Sub raport funcţional, diminutivele sînt caracteristice în cele două limbi îndeosebi pentru stilurile comunicării orale — colocvial, familial, folcloric, în limbajul copiilor etc. Limba rusă manifestă însă o tendinţă mai accentuată de folosire a acestei categorii de cuvinte şi în alte stiluri — beletristic, publicistic şi chiar ştiinţific[5].

În cele ce urmează, ne propunem să reliefăm valorile plastice ale formaţiilor diminutivale în proză ; în acest scop, am confruntat capodopere ale genului narativ, aparţinînd unor autori iluştri, cum sînt N.V. Gogol, I.S. Turghenev, A.P. Cehov, A.M. Gorki, I. Ilf şi Evg. Petrov, V. Şukşin, cu versiunile lor româneşti, semnate de maeştri ai cuvîntului, indiscutabili cunoscători ai resurselor expresive ale limbii române, ca M. Sadoveanu, T. Arghezi, Cezar Petrescu, T. Muşatescu sau Otilia Cazimir.

Evitarea diminutivelor în traducerea românească nu poate fi pusă, fără îndoială, pe seama unor factori de natură subiectivă. Avem aici de-a face cu o legitate stilistică a limbii române, conform căreia, cel puţin în discursul narativ, este ocolită aglomerarea de formaţii cu sufixe dezvoltînd valori apreciative a căror sferă de întrebuinţare este guvernată de norme funcţional-stilistice mai riguroase decît în limba rusă :

1. „Минуту спустя вошла хозяйка, женщина пожилых лет в каком-то спальном чепце, надетом наскоро, с фланелью на шее, одна из тех *матушек*, небольших помещиц, которые плачутся на неурожаи, убытки и держат голову несколько набок, а между тем набирают понемногу *ден жонок* в пестрядевые *мешочки*, размещённые по ящикам комодов. В одни *мешочек* отбирают всё целковики, в другой *полтинничкн* в третий *четвертачки*, хотя с виду и кажется будто бы в комоде ничего нет, кроме белья, да ночных *кофточек*, да нитяных *моточков* да распоротого салопа/..., бережлива *старушка* /..../“ (G, 64) — “După o clipă intră şi stăpîna casei, o femeie în vîrstă, cu o bonetă de noapte pusă în grabă şi cu o legătură de lînă în jurul gîtului. Era una dintre acele bătrîne mici moşierese care, cu capul puţin plecat într-o parte, se tot plîng că pămîntul nu rodeşte şi că pierd — ceea ce nu le împiedică totuşi să-şi umple încet-încet cu parale *săculeţele* de pînză groasă din sertarele scrinurilor. Monezile de cîte o rublă într-unul, cele de cincizeci de copeici într-altul şi, în sfîrşit, în al treilea, banii de cîte douăzeci şi cinci de copeici, cu toate că, la prima vedere, s-ar părea că sertarele scrinului sînt pline numai cu albituri, bluze de noapte, gheme de aţă, cîte o pelerină descusută/ ... /. Bătrîna ştie să-şi păstreze lucrurile / ... /“ (40) ;

2. „То под забором *Стёпушка* сидит и редьку гложет/.../ ; то ведро с водой куда-то тащит и кряхтит ; то под *горшочком огонёк* раскладывает и какие-то чёрные *кусочки* из-за пазухи в горшок бросает ; то у себя в *чуланчике* деревяшкой постукивает, *гвоздик* приколачивает *в полочку* для *хлеба* устраивает/.../ Лицо у него маленькое, *глазки жёлтенькие*, волосы вплоть до бровей ,,*носик остренький*,, (T, 55) — “Iată-l răzămat de-un zaplaz cronţănind o ridiche / ... / ; cîteodată duce gîfîind o cofă de apă undeva ;

[5] Vezi M. A. Veselova, *Формы субъективной оценки*, în „Русский язык за рубежом“, 1979, N = 5, p. 40.

altădată aşază sub o oală cîţiva tăciuni şi zvîrle într-însa bucăţi negre pe care le scoate din sîn ; ba îl auzi în cămara lui ciocănind uşor cu un mai de lemn, şi bătînd un cui ca să aşeze o *policioară* pentru pîine / ... /. Faţa i-i mică, ochii gălbui, părul pînă aproape de sprîncene, nasul ascuţit / ... /" (36).

De fapt, în orice text narativ rusesc vom înregistra cuvinte cu sufixe apreciative mai numeroase decît în texte româneşti similare din punctul de vedere al conţinutului, scriiturii şi stilului. Limba română dispune însă, pentru echivalarea acestei categorii de cuvinte, de o serie de mijloace lingvistice[6] apte să compenseze valorile expresive şi coloritul stilistic, imprimate textului rusesc prin diminutive.

Opţiunea pentru echivalente neutre sub aspect expresiv se explică uneori prin improprietatea stilistică a folosirii diminutivelor româneşti corespunzătoare în contextul respectiv. Astfel, în exemplul :

„Вообразите себе человека лет сорока пяти, высокого, худого, с длинным тонким носом, узким лбом, серыми *глазками*/.../" (40)

"Închipuiţi-vă un bărbat cam de patruzeci şi cinci de ani, înalt, slab, cu nasul lung şi ascuţit, fruntea îngustă, *ochii* cenuşii / ... /". (G, 32)

forma *глазки* are doar sens diminutival propriu-zis, în timp ce echivalentul său românesc *ochişori* ar introduce o nuanţă dezmierdătoare, ceea ce ar dăuna unităţii stilistice a întregului pasaj : pentru toate celelalte detalii ale portretului lui Hori se folosesc cuvinte fără o încărcătură stilistică deosebită. În acest context marcarea sensului diminutival ar fi fost posibilă numai prin intermediul determinantului *mici*.

În alte cazuri, derivatul diminutival românesc nu e posibil sau pare forţat. Cf., de pildă :

„/.../ибо имел подобно всем *страстишку* к *картишкам*" (100)

„/.../ căci, ca toţi semenii lui era stăpînit de *patima cărţilor de joc*" (G, 64) ;

„— Вот твари-то! изумился Иван /.../ Во, *парочка* собралась! Тьфу/.../"(59)

„— Ce bestii ! rămase uimit Ivan/.../ Mă, ce *pereche* s-a adunat ! Ptiu/.../" (Ş. 579)

Sensul diminutival al substantivelor ruseşti poate fi relevat în limba română prin cooptarea unui determinant adjectival, apt să exprime dimensiunile reduse ale obiectului determinat. Evident, în această situaţie echivalenţa se realizează numai sub aspect noţional, nu şi expresiv :

„Предъявитель в свою очередь растегнул кожаный *кошелёк*" (365).

„Prezentatorul deschise la rîndul său un *mic portofel* de piele" (I, 49) ;

„Чемодан внесли кучер Селифан, низенький человек в *тулупчике*, и лакей Перушка" (IO).

„/.../ geamantanul îl adusese Selifan, vizitiul, un om mărunţel, cu un *cojoc scurt*, şi Petruşka" (G, 7).

Sintagmele de acest tip sînt motivate adesea de utilizarea în textul rusesc a unor îmbinări de cuvinte formate din diminutive şi adjective care pot fi subsumate noţiuni „de dimensiuni mici" :

[6] Cf. S. Buium, *Redarea substantivelor ruseşti cu sufixe apreciative în traducerea românească a operelor literare*, în „Analele Universităţii Bucureşti", Filologie, anul XV, 1966, p. 297—301.

„— Позвольте мне вам рассказать /.../*маленький анекдотец*“ (47)

„Бричка, въехавши на двор, остановилась перед *небольшим домиком*“ (63)

„Здесь, в больнице, в *узком* темном *коридорчике* сидят /.../ больные“ (246)

„— Dă-mi voie să-ţi povestesc o *mică anecdotă*“ (T, 42—43);

„Intrînd în ogradă, brişca trase în faţa unei *case mici*“ (G, 39);

„Acolo, într-un *coridor îngust* şi mohorît, îl aşteptau bolnavii/.../“ (C, 158)

În cazurile amintite aici înlocuirea, în limba română, a diminutivului cu o formă neutră sub raport stilistic este justificată de evitarea expresiilor pleonastice de tipul „ochişori mici“, „cojocel scurt“, „căsuţă mică“ etc. În limba rusă însă asemenea construcţii sînt absolut normale din punctul de vedere al normelor limbii literare. Aici acţionează o legitate *sui generis* în virtutea căreia forma diminutivală a substantivului impune un acord nu numai gramatical, ci şi emoţional-afectiv[7], adjectivele imitînd structura derivativă a substantivelor pe care le determină[8] (cf. *низенький домик, узенькие плечики, тоненькие столбики, жёлтенькие, глазки, остренький носик* etc. în raport cu improprietatea stilistică în română a expresiilor „căsuţă micuţă, scunduţă“, „umeraşi îngustuţi“, „stîlpişori subţirei“ etc.). Fiind deosebit de plastice, sintagmele de acest tip sînt transpuse în limba română, foarte frecvent, prin construcţii cu derivate diminutivale; acestea din urmă îşi extind coloritul expresiv asupra întregii sintagme, în structura căreia, unul din termeni apare, de obicei, fără sufix diminutival:

“/.../находившийся под ним *узенький дворик* весь был наполнен птицами и всякой домашней тварью“ *(68)*.

И Гаврила баил, что *голосок*, мол, у ней такой *тоненький*, жалобный/.../“ (84)

„/.../ *curticica îngustă* din faţa ei era plină de păsări şi de alte animale domestice“ (G, 42);

„Şi spunea Gavrilă că rusalca avea un *glas* aşa de *subţirel*, aşa de jalnic /.../“ (T, 119).

„Впереди всех быстро шёл *небольшой сухонький старичок*“ *(19)*.

„În fruntea lor păşea un *bătrînel uscăţiv*“ (M G, 5).

Sensul diminutival al cuvîntului rusesc poate fi recreat în versiunea românească prin diminuarea altui element decît cel din textul original:

„Уже по одному собачьему лаю /.../можно было предположить, что *деревушка* была порядочная“ (63).

„И сама-то *девица* очень даже к р а-г о а i с а: *ея*, на красивых копытцах /...“

„Corul de cîini cu cîntăreţii lui arăta că satul era *măricel*“ (G, 39);

„Era tare *frumuşică* z g r i p ţ u- avea /.../ copite mici şi frumoase /.../“ (Ş., 358).

(41)

În ultimul exemplu sensul augmentativ al cuvîntului *zgripţuroaică* (echivalentul diminutivului *девица*) este neutralizat prin apropierea de forma *frumuşică*, deoarece aceasta imprimă întregului context o valoare diminutival-dezmierdătoare[9].

---

[7] Cf. V. Vinogradov, *Op. cit.*, p. 113.

[8] Cf. A. I. Efimov, *Стилистика русского языка*, Moscova, 1963, p. 144.

[9] Cf. şi Florica Dumitrescu, *Note asupra relaţiilor dintre diminutive şi augmentative în limba română*, în „Omagiu lui Iorgu Iordan“, Bucureşti, 1960, p. 242.

Scanned with OKEN Scanner

Desigur, în afara factorilor deja amintiţi, un rol important în folosirea diminutivelor ca echivalente ale derivatelor cu sufixe apreciative din textul original îl au caracterul productiv al unora dintre formanţii diminutivali românești[10] şi frecvenţa mai mare a multora dintre cuvintele cu aceşti formanţi în limba literară, eventual, anihilarea sensului lor diminutival (cf. *orăşel, tîrguşor, fecioraş, copilaş, frăţior, bucăţică, punguţă, bărbuţă, bunicuţă, sătuc* etc.):

„— Здесь, в *городке*, он по протекции получил место учителя“ (237)
„/.../увидев её, сидящую за чайным *столиком*, вошёл к ней с весёлым и ласковым видом“ (69)

„— Acolo, în *orăşelul* lui, a căpătat prin protecţie un post de profesor“ (C, 148);
„/.../ văzînd-o la *măsuţa* de ceai, intră cu un aer voios şi prevenitor“ (G, 43).

Pentru sugerarea tonului afectiv al textului rusesc, în traducerea românească apar diminutive în împrejurări cînd acestea nu au un corespondent în original:

„— Ну как?... С отцом, с *братьями* теремки рубили/.../ “(32)
„— *Тётя*, где моя волшебная сабля?“ (35)

„— Cum să nu ? Am clădit destule cu-alde tătîne-meu şi cu *fraţiorii* mei /.../“ (Ş, 517);
„— unde mi-e, *tuşico*, paloşul fermecat ?“ (Ş, 524).

Folosirea diminutivelor în scopul parodierii, de pildă, a vorbirii copiilor duce la obţinerea unor efecte comice extrem de savuroase, aşa cum se poate observa la Şukşin, în dialogul dintre Ivan şi fiica Babei Cloanţa, în roluri de bebeluş şi, respectiv, de mamă:

„— *Холёсенький* мой, — приговаривала она, — *маленький* мой... *Сынуленька* мой. Ну-ка, улыбнись *мамочке* /.../.
— У-а-а, у-а-а, - поплакал Иван. *Жратеньки* хочу-у, *жратеньки* хочу-у!...“ (58).

„— *Frumuşelu*'meu, îi zicea ea, *mititelu*'meu ! *Feciorăşu*'mamii. Ia rîzi oleacă la *mămiţica* ta.
— U-a-a, u-a-a, chirăi Ivan. Vau *păpică*, vau *păpică* !“ (Ş, 577).

Un alt dialog din aceeaşi nuvelă-basm reprezintă o parodie în parodie: Balaurul, în postură de tată, se adresează atît lui Ivan „fiul“, cît şi fiicei Babei Cloanaţ — „mama“:

— Утютюсеньки, — ласково сказал Горыныч. - *Маленький*... Что же ты папе не улыбаешься? *Мамочке* улыбаешься, а папе не хочешь /.../
— *Мамочка*! — позвал Горыныч. Иди, *сыночек* обкакался“ (58).

„— Ututu ! rosti cu duioşie Balaurul. *Ţucurelule* !... De ce nu rîzi la *tăticu*' ? *La mămica* rîzi, da' la *tăticu* nu rîzi ?/.../.
— *Mămico* ! strigă Balaurul. Hai că ţi-a făcut caca *puişorul*“ (Ş, 577).

Diminutivele joacă un rol însemnat în caracterizarea personajelor, ele putînd avea evidente funcţii ironic-satirice atunci cînd maschează sentimentalismul ieftin sau vidul sufletesc, ca în pasajul referitor la menajul Manilovilor:

[10] Cf. I. Coteanu, A. Bidu-Vrănceanu, *Op. cit.*, p. 148.

„Несмотря на то, что минуло более восьми лет их супружеству, из них всё ещё каждый приносил другому или *кусочек* яблока, или *конфетку*, или *орешек* и говорил трогательно нежным голосом, выражавшим совершенную любовь : „Разинь, *душенька*, свой *ротик*, я тебе положу этот *кусочек*“ Само собой разумеется, что *ротик* раскрывался при этом случае очень грациозно“ (36).

„Cu toate că trecuseră mai bine de opt ani de la căsătorie, fiecare din ei tot îi mai ducea celuilalt pînă la gură o felie de măr, ori o bomboană, ori o alună, spunîndu-şi unul altuia cu un glas plin de tandreţe, care vădea o dragoste desăvîrşită : ‘‘*Sufleţelule*, deschide *guriţa* şi ia *bucăţica* asta‘‘. Se înţelege de la sine că în asemenea cazuri *guriţa* se deschidea cu multă graţie“. (G, 22)

În versiunea românească sînt redate toate diminutivele din vorbirea directă. Dintre cele utilizate în comentariul autorului este transpus numai unul(*ротик-guriţă*), care parodiază, cu intenţii vădit ironice, vorbirea afectată a personajelor.

Sub semnul ironiei se află de asemenea folosirea diminutivelor cu valoare de comparaţie :

„В летних садах /.../ б а р ы ш н и - о в е ч к и вертели застеклённые бабаны благотворительной лотереи‘‘ (376).

„În grădinile de vară /.../ d o m - n i ş o a r e încreţite ca *oiţele* învîrteau tobele de sticlă ale unei loterii“ (I, 62).

Semnificaţia stilistică a diminutivelor poate fi reliefată de un context în care acestea se află în apropierea cuvintelor de la care au fost derivate, intrînd în raporturi de sinonimie cu ele. Forma neutră figurează, de regulă, în cuvîntul auctorial, iar cea diminutivală în vorbirea personajelor :

„/.../ они приставали ко всем с т а р и к а м и с р а р у х а м /.../ с криками : „Ты куда *матушка*, прёшься?“ /.../‘‘ (367).

„Se,, legau /.../ de toţi b ă t r î n i i şi de toate b a b e l e, strigîndu-le : ‘‘Ce te bagi, *bătrînico* ? /.../“ (I, 51).

În limba română, se întrebuinţează, adesea, ca echivalente ale diminutivelor ruseşti cuvinte care redau sensul diminutival prin conţinutul lor semantic. Cînd aparţin limbajului popular, regional sau argotic, acestea sînt pe deplin apte să sugereze valorile stilistice ale formaţiilor diminutivale din limba rusă :

„Мне попалась какая-то заросшая *дорожка*“ (77)
„В этой *конурке* он приладил к стене узенькую трехногую кровать“ (10)

„Am dat peste o *potecă* părăsită, năpădită de ierburi“ (T, 105) ; „În această *chichineaţă* aşează lîngă perete un pat îngust, cu trei picioare“ (G, 7).

Utilizînd formaţiile diminutivale în mai mică măsură decît limba rusă, limba română recurge la alte procedee, lexicale, gramaticale şi stilistice, care realizează întreaga bogăţie de valenţe expresive ale diminutivelor ruseşti.

Scanned with OKEN Scanner

Abrevieri

(C): A. P. Cehov, *Избранные произведения в трёх томах*, Moscova, 1962 ; A. P. Cehov, *Nuvele* vol. 1—2, traducere de O. Cazimir, Bucureşti, 1966

(G): N. V. Gogol, *Мёртвые души*, Moscova, 1961 ; N. V. Gogol, *Suflete moarte*, ed. a 4-a, traducere de T. Arghezi ş.a., Bucureşti, 1969

(MG): A. M. Gorki, *Детство* (în : A. M. Gorki, *Собрание сочинений в 18-и томах*, t. 9,Moscova 1959) ; A. M.Gorki, *Copilăria*, traducere de Cezar Petrescu şi Ada Steinberg, Bucureşti, 1960

(I): I. Ilf, E. Petrov, *Золотой телёнок* (în : I. Ilf şi E. Petrov, *Двенадцать стульев. Золотой телёнок*, Moscova, 1959 ; I. Ilf şi E. Petrov, *Vițelul de aur*, traducere de T. Mușatescu, Bucureşti, 1971

(Ş): V. Şukşin, *До третьих петухов. Сказка про дурака Ивана, как он ходил затридевять земель набираться ума-разума* în rev. „Naş sovremennik", 1975, N = 1 ; V. Şukşin, *Pînă la al treilea cîntat al cocoşilor*, în vol. V. Şukşin, *Un şofer de elită*, traducere de Alexandru Calais, Bucureşti, 1979

(T): I. S. Turghenev, *Записки охотника* Moscova, 1954 ; I. S. Turgheniev, *Povestirile unui vînător*, traducere de M. Sadoveanu, Bucureşti, 1966

IV. DIDACTICĂ

Scanned with OKEN Scanner

OBSERVAȚII CRITICE PRIVIND ANALIZA PROPOZIȚIEI ÎN MANUALUL DE GRAMATICĂ PENTRU CLASA a III-a *

DE

OCTAVIAN NICOLAE

S-a reproșat manualelor de tipul gramaticilor construite după schema: regulă-exemplu, că nu explică decît propriile exemple, că nu epuizează bogăția posibilităților de exprimare ale limbii, funcționînd asemeni unor centrale electrice care ar produce doar energia necesară pentru iluminatul propriei clădiri. Ne propunem să arătăm că explicațiile și regulile din manualul folosit în prezent nu sînt suficiente nici măcar pentru descrierea exemplelor construite sau alese de autorii înșiși, că amestecul planurilor împiedică formarea de clase distincte, creează confuzii.

Propoziția nu este definită ca o unitate sintactică, îmbinare relaționată prin congruență semantică și formală; se echivalează termenii „propoziție" și „comunicare". La p. 11 citim: „10 propoziții, adică 10 comunicări" și definiția „propoziția este o comunicare spusă sau scrisă". Totuși exercițiul imediat următor cere să se arate ce comunică fiecare dintre propozițiile:

„Au plecat în excursie mai multe fete și mai mulți băieți. Băieții erau cu 12 mai mulți decît fetele. Fete erau 25".

Ca răspuns se așteaptă probabil să se reproducă propozițiile. Nu este clar de ce trebuia dublată terminologia, dacă nu se numește nici o diferență, nu se spune că propoziția este expresia unei comunicări.

În exercițiul următor se cere să se împartă un text în propoziții, înainte de a se fi precizat că propoziția denumește o singură acțiune, cum ar rezulta din exemplul rezolvat:

„Se întinse la umbră sub un dud stufos / și începu să citească (2 propoziții).

Dacă ne referim la comunicări, avem un singur act de comunicare: acțiuni sînt două, e adevărat, verbe sînt însă trei.

Cu aceasta se trece la capitolul *Partea de propoziție*. Ex. 1 cere să se sublinieze „despre cine sau despre ce se vorbește" în propoziții, am putea

---

* I. Serdean, Fl. Dițuleasa, Eliza Paveliu, *Gramatică și compunere*, clasa a III-a, 112 p. București, Editura Didactică și Pedagogică, 1985.

Scanned with OKEN Scanner

spune „tema", şi apoi „ce face cuvîntul care lămureşte despre cine sau despre ce se vorbeşte. (Observăm că nu „cuvîntul" face ceva, ci referentul acestuia; formularea reapare). Această timidă definiţie a predicatului va fi înlocuită tacit cu „(cuvîntul *cad*) ne arată ce se spune despre cuvîntul frunzele", ori aceasta este definiţia predicatului logic, de aceea elevii sînt puşi adesea în imposibilitatea de a găsi predicatul gramatical, pornind de la această definiţie. Predicatul logic, „ce se spune despre subiect" include pe lîngă cuvîntul care arată „ce face" subiectul şi alte compliniri, fără de care comunicarea ar fi incompletă, nu s-ar realiza, n-am putea vorbi de propoziţii. Segmente ca :

Vîntul a împins... Bunicul stă (cu nepoţelul). Benzina stă (în rezervor). Cărbunii dau (căldură). Cooperatorii îngrijesc (culturile). Directorul conduce (pe elevi) (în atelierul de strungărie) etc.

nu sînt comunicări, nici propoziţii ; cuvintele *stă, conduce* etc., nu arată ce se spune despre subiect. În multe locuri, cuvîntul subliniat de autori cu două linii, ca predicat, nu arată ce se spune despre subiect ; cuvinte descrise mai tîrziu ca „alte părţi" ţin de esenţa comunicării, prin eliminarea lor apar alte comunicări : *parfumul (gutuilor) s-a răspîndit (în toată casa). Iarna bate (la uşă). Detaşamentul (clasei a III-a) a chemat (la întrecere) (detaşamentul clasei a IV-a).* A vorbi de fiecare dată de „expresii", „locuţiuni", înseamnă a încărca foarte mult lexiconul prin legarea de verb a complinirilor specifice.

Nici subiectul nu este definit ca unitate gramaticală, ci tot ca element al comunicării „arată despre cine se vorbeşte". Acest lucru este evident în propoziţiile în care el denumeşte elementul cunoscut, plasat pe primul loc, dar în alte propoziţii tema, punctul de plecare, este o circumstanţă :

Pe bănci, elevii aranjează cărţile. În faţa băncilor se află catedra. Mîine va şterge praful Nicuşor.

Subiectele acestor propoziţii le aflăm întrebînd nu despre ce se vorbeşte, ci punînd întrebarea la predicat : Cine aranjează, cine va şterge praful.

Despre cuvintele subliniate conform regulii de la p. 12 se spune că sînt „părţi din aceste propoziţii". Echivalarea conceptului sintactic, denumind o funcţie, cu cel trivial, „parte din propoziţie" duce la continuarea, la fel de plină de sens : „celelalte cuvinte sînt şi ele părţi ale aceleiaşi propoziţii". Or dacă toate cuvintele sînt — şi aşa este — părţi ale propoziţiei, care mai e deosebirea între cele subliniate şi celelalte ? Elevii află că „partea de propoziţie poate fi un cuvînt, dar şi un grup de cuvinte". Regula este sprijinită de un singur exemplu „detaşamentul de pionieri". În schimb, alte precizări, în ce condiţii partea de propoziţie se poate compune din mai multe cuvinte lipsesc. Descrierea atributului „de pionieri" nu ca parte de propoziţie, ci ca parte a unei părţi de propoziţie, a grupului nominal, aici cu funcţie de subiect, ar fi de lăudat, din păcate în capitolul *Propoziţia dezvoltată* ni se spune că „pionieri" este „altă parte de propoziţie". Nu credem că în astfel de cazuri este utilă despicarea firului în patru, coborîrea analizei pînă la a sparge grupurile funcţionale. Propoziţiile nu trebuie analizate pînă la nivelul cuvîntului (acest principiu de altfel nici nu este aplicat consecvent, pentru că unele particule nu sînt analizate sintactic), mai accesibilă copiilor ar fi împărţirea lor în „blocuri de cuvinte", în sintagme care s-ar putea numi „părţi de propoziţie".

Urmează capitolul *Propoziţia simplă.* Aici se operează o distincţie artificială între propoziţiile ale căror verbe cer o singură complinire de sens, de

exemplu agentul sau pacientul, verbe subiective, denumind procese sau stări, pe de o parte, și cele ale căror verbe cer și alte compliniri (obiect direct, indirect, compliniri de durată, de grad, locale, direcționale). Mai înainte de a se trece la propoziția dezvoltată, elevii sînt confruntați însă cu propoziții ce conțin și alte compliniri, ori acestea nu pot fi eliminate, fără ca propozițiile să-și piardă sensul ; calitatea de propoziție :

Capra cheamă (iezii) Soldații se azvîrliră (spre creastă) Turcii se traseră (îndărăt) Gelu invită (pe tovarășa învățătoare) (la serbare / să le vorbească despre ceva).

Despre „cuvintele care nu sînt nici subiect nici predicat" aflăm că „pot lipsi, iar propoziția își păstrează înțelesul", lucru contrazis de proba de eliminare, recomandată de autori, care dovedește de cele mai multe ori indispensabilitatea altor compliniri. Nu intrăm în discuția restricțiilor pragmatice, de care autorii nu țin seama, ajungînd să compună propoziții ca :

Vuiet se încovoaie. Vîrtejele trec. Rîul curge. Ursul se retrage.

Comparîndu-le cu propozițiile dezvoltate care ar fi reieșit din acestea, constatăm, împotriva dorinței autorilor, că ele comunică altceva decît „propozițiile" simple :

Rîul umflat curge repede. Vîrtejele trec dintr-un colnic în altul. Ursul se retrage în bîrlog la venirea iernii.

Copiii, care utilizează limba în mod real, au mari dificultăți în rezolvarea exercițiilor 4, 5, 6 de la pagina 10, 8 de la pagina 25, cînd li se cere să alcătuiască planuri și compuneri numai din propoziții simple ; nu sînt multe verbe care permit construirea de propoziții simple. Perechea de noțiuni simplu-dezvoltat sugerează etape diferite de generare a enunțurilor. Ceea ce este posibil pentru

Laptele fierbe (de o oră).

eliminarea a ceea ce se cheamă „altă parte", nu merge pentru

Bunica fierbe (laptele).

Propoziția așa numită dezvoltată pare a fi derivată de la una simplă, de la un plan sintactic compus doar din două elemente, ceea ce oricum este fals, pentru că în fiecare proces comunicativ alegerea actanților, a complinirilor este dictată de verbul ales să funcționeze ca „organizator" al propoziției. Exemplele de propoziții simple date de autori frizează ridicolul, Ion Creangă apare ca într-o bandă desenată de Walt Disney :

Capra vine. Iedul se sperie. Lupul înfulecă. Focul arde. Scaunul cade. Lupul moare.

Apreciem deci că modelul gramatical oferit este incomplet ; se fac multe exerciții cu structuri, lăudabile ca principiu, dar care pornesc de la o analiză defectuoasă și duc adesea la exprimări neobișnuite sau chiar incorecte și îi îndepărtează pe copii de la un joc al minții altfel captivant, pentru că elevii sînt în stare să-și însușească procedee operaționale ca substituția, eliminarea, inserția. La această vîrstă, cînd ei sînt atît de receptivi, ar trebui să învețe ceva care să le folosească și mai tîrziu, pentru că se știe, cu aceste cunoștințe de gramatică rămîn. Teoria trebuie să fie simplă, dar consistentă, necontradictorie și adecvată materialului, limbii.

Universitatea „Al. I. Cuza" — Iași
Facultatea de Filologie

Scanned with OKEN Scanner

PROCEDEU NUMERIC PENTRU TESTAREA ŞI PERFECŢIONAREA PREGĂTIRII GRAMATICALE ÎN CICLUL GIMNAZIAL

DE

PETRU ZUGUN

Prezentăm, în cele ce urmează, un *procedeu numeric* pentru testarea şi perfecţionarea pregătirii gramaticale (şi lingvistice, în general), pe care l-am experimentat de mai multe ori cu rezultate bune, de fiecare dată, şi care a trezit, prin caracterele sale specifice — între care este şi cel ludic — interes şi emulaţie între elevi. Procedeul vizează *testarea şi perfecţionarea* pregătirii gramaticale pînă la stadiul ei optim (inclusiv acest stadiu), nu iniţierea în capitolele gramaticii, deci aplicarea lui presupune însuşirea prealabilă, prin alte metode şi procedee, a noţiunilor care îi constituie, de fiecare dată, obiectul.

În esenţă, procedeul constă în indicarea *numărului* unităţilor gramaticale (sau lingvistice, în general), fie analizate într-un text dat, fie cerute într-un exerciţiu de creaţie. Indicarea nominală, în dialogul profesor-elev, mai ales la primele aplicări ale procedeului, a unităţilor concrete al căror număr este cerut, precum şi motivarea interpretărilor, pentru justificarea cifrelor, completează acest procedeu numeric şi îl leagă de celelalte procedee folosite obişnuit la lecţiile de gramatică.

Pentru exemplificarea procedeului propus şi pentru a avea o bază concretă de discuţie, redăm unul din experimentele repetate, acela efectuat în trei etape, în anii şcolari 1982—1983 şi 1983—1985, cu patru clase a VI-a de la şcolile generale nr. 10, 26 şi nr. 38 din Iaşi.

În prima etapă, pornind de la tema pentru acasă, la care elevii au avut de indicat, prin simboluri scrise deasupra cuvintelor dintr-un text analizat, părţile de propoziţie (S = subiect, Pv = predicat verbal, Pn = predicat nominal, A = atribut, C = complement), elevilor li s-a cerut să numere, fiecare pe caietul lui, părţile de propoziţie, separat, şi să indice atît numărul acestora, cît şi numărul total al părţilor de propoziţie exprimate.

Textul de analizat a fost următorul :

„Erau toţi plini de fum, de sînge şi de noroi ; le sticleau ochii într-o cumplită mînie şi îndîrjire. Erau palizi de trudă ; stăteau cu mîinile încleştate pe arme şi nu mai ziceau nimic“ (Mihail Sadoveanu, *Luarea Griviţei*, în manualul de limba română pentru clasa a VI-a, ediţia 1983, p. 318).

Scanned with OKEN Scanner

Profesorul a scris pe tablă aceleași simboluri și, în dreptul fiecăruia, cifrele indicate de elevi, pe rînd. Spre surpriza generală, cifrele au variat foarte mult, de fiecare dată, atît pentru fiecare parte de propoziție, cît și pentru toate la un loc. Numai 2—5 elevi, din aproximativ 40, au indicat cifrele exacte. Este evident că numai cîte o cifră este corectă, de fiecare dată, adică pentru fiecare parte de propoziție, și că varietatea răspunsurilor, explicabilă prin insuficiența pregătire a elevilor, impune obiectiv, chiar și numai pentru control, aplicarea sistematică a procedeului prezentat. În consecință, pentru lămurirea deplină a lucrurilor, profesorul, împreună cu elevii, a indicat și a scris pe tablă atît cifrele exacte, barîndu-le pe cele incorecte, cît și, nominal, în ordinea din text, fiecare parte de propoziție. Toți elevii au putut astfel să-și corecteze tema, în timp scurt : S = 2 : *toți, ochii ;* Pv = 3 : *sticleau, stăteau, nu ziceau ;* Pn = 2 : *erau plini, erau palizi ;* A = 3 : *le, cumplită, încleștare ;* C = 10 : *de fum, de sînge, de noroi, într-o mînie, îndîrjire, de trudă, cu mîinile, pe arme, mai, nimic ;* în total, 20 părți de propoziție. De asemenea, pentru situațiile dificile (atributul pronominal *le*) au fost date explicații orale, în care au fost implicate aspecte teoretice. Nivelul analizei cerute a corespuns programei analitice, manualului și planificării calendaristice (nu s-au cerut subclasificările complementelor ș.a.). La alte experimente, cu clase mai mari, aplicarea procedeului a vizat, conform programelor și manualelor, subclasificările menționate, precum și alte aspecte.

La sfîrșitul acestei etape, elevii au fost notați într-o manieră absolut obiectivă, ușor controlabilă și de către ei, după rezultatele reieșite din compararea între cifrele exacte și cele indicate de ei. Astfel, elevii care au indicat toate cifrele exacte au primit nota 10, cei care au greșit o cifră, nota 9,50 (fiind vorba de 20 părți de propoziție, fiecare a fost cotată, firesc, cu 0,50 puncte și pentru înscrierea notei în catalog nota a fost „rotunjită" de la 9,50 la 10, de exemplu, pe baza răspunsului la o întrebare suplimentară, raportabilă tot la textul analizat), cei care au greșit două cifre au primit nota 9 ș.a.m.d. (în texte conținînd 10 părți de propoziție, fiecare dintre ele a fost cotată cu 1 punct și la notare cu note întregi n-a mai fost nevoie de întrebări suplimentare), pînă la ultima notă. În situația în care cifrele indicate au fost mai mari decît cele reale, nota a fost redusă tot proporțional, ca și în cazul cifrelor mai mici decît cele corecte.

Folosind acest procedeu numeric la tema care a constituit obiectul experimentului descris, elevii și-au putut da seama că fiecare parte de vorbire — cu excepția conjuncțiilor și locuțiunilor conjuncționale — intră în componența uneia sau alteia dintre părțile de propoziție. Elevii au fost activizați într-un grad înalt și au dovedit spirit critic și autocritic.

În a doua etapă a experimentului, etapă care a constat în aceleași cerințe, pe baza altui text (cel care urmează, în povestirea lui Sadoveanu, textului analizat în prima etapă), tot analizat acasă, dar reanalizat în clasă, individual, diferențele cifrice dintre răspunsurile elevilor s-au mai menținut, dar au fost mai mici după reanalizare, ca urmare a învățămintelor primei etape, fapt care dovedește eficiența procedeului (în textul al doilea sînt 32 părți de propoziție, din care S = 5, Pv = 6, Pn = 0, A = 10, C = 11).

În a treia etapă a experimentului, etapă care a avut loc la două săptămîni de la etapa precedentă, și care a constat în reanalizarea în clasă a acelorași texte, diferențele cifrice și calitative între răspunsurile elevilor au fost mult mai mici decît în primele etape. De această dată, mai mult de jumă-

Scanned with OKEN Scanner

tate din numărul elevilor au indicat toate cifrele exacte, precum şi cuvintele pe funcţii. Procedeul şi-a dovedit astfel pe deplin eficienţa. Posibilitatea ca elevii să fi ţinut minte cifrele şi cuvintele pe funcţii sintactice, în cele două texte complexe analizate, este exclusă. Este evident faptul că puteam — şi putem — porni şi de la texte noi, care să fie analizate în clasă, prima dată, însă ne-am bazat, pentru economie de timp, pe texte analizate acasă, în prealabil, de elevi.

În alte cazuri, în locul temei date acasă, punctul de plecare a constat într-un extemporal de 15 minute, reanalizat în continuarea lecţiei. De asemenea, la celelalte experimente, li s-a cerut elevilor să indice, în texte, numărul propoziţiilor principale/secundare, numărul cuvintelor formate în limba română, clasificate pe procedeele de formare a cuvintelor, sau numărul epitetelor, comparaţiilor şi metaforelor ; alteori, li s-a cerut să alcătuiască propoziţii şi fraze cu un anumit număr de părţi de propoziţie, sau fraze conţinînd un număr dat, de propoziţii anumite, sau să indice, în propoziţii, cinci sinonime ale verbului *a face*, sau cîte zece cuvinte din familia cuvintelor *pădure* şi *grădină* (şi aici, notarea s-a bazat, în mod strict, pe numărul exemplelor corecte indicate).

Teoretic, orice noţiune gramaticală şi, în general, lingvistică poate constitui obiectul aplicării acestui procedeu numeric (numărul verbelor dintr-un text, la un anume timp, mod, persoană etc., numărul cuvintelor, dintr-un text fără funcţie sintactică proprie etc.).

Din efectuarea experimentelor au rezultat următoarele aspecte, cerinţe şi rezultate ale aplicării procedeului numeric (unele îi sînt specifice) :

1. Aplicarea procedeului numeric asigură valorificarea potenţială maximă a textului gramatical şi a cunoştinţelor necesare rezolvării unui exerciţiu de creaţie (desigur că în limitele impuse de text sau de cerinţe) ; acesta este stadiul prefinal al valorificării studiului gramatical (şi lingvistic, în general) al limbii, stadiul final fiind chiar limba, în întregimea ei ;

2. Necesitatea adecvării cerinţelor la programa analitică şi la manuale, precum şi la schimbările din programă (un exemplu : în funcţie de programa analitică şi de precizările din manuale — sau de lipsa precizărilor — se poate considera că în cazul părţilor de propoziţie multiple există mai multe părţi de propoziţie de acelaşi fel, sau că există cîte o singură parte multiplă de propoziţie, deci subiect multiplu, nume predicativ multiplu etc.) ;

3. Din motive de ordin exclusiv didactic, pentru corectarea numai a anumitor deficienţe (a celor mai frecvente, de exemplu), se admit direcţionări şi simplificări ale cerinţelor ;

4. Necesitatea aplicării procedeului după lămurirea teoretică a noţiunilor care constituie obiectul cerinţelor ;

5. Procedeul se poate aplica atît pentru control, cît şi pentru a fixa sau lămuri o noţiune confuză pentru întreaga clasă ;

6. Timpul necesar efectuării exerciţiilor în clasă variază între 10 şi 50 de minute ;

7. Obligaţia profesorului de a pregăti el însuşi, înaintea lecţiei, exerciţiul care constituie obiectul procedeului numeric ;

8. Obligaţia profesorului de a preciza şi justifica cifrele corecte cerute elevilor, precum şi de a indica unităţile concrete numărate ;

9. Obligaţia profesorului de a controla corectarea, de către elevi, în caietele lor, a cifrelor incorecte şi, în general, a oricărui răspuns greşit al lor ;

Scanned with OKEN Scanner

10. Obligaţia profesorului de a observa confuziile şi greşelile tipice şi de a insista, tot prin exerciţii care implică aplicarea procedeului numeric expus aici, pentru eliminarea lor ;

11. Este potrivit ca la primele aplicări ale procedeului exerciţiile să fie rezolvate în întregime în clasă, cu elevii ;

12. De asemenea, este recomandabil ca, intermitent, la lecţii diferite, profesorul să-şi aplice şi lui însuşi procedeul numeric, în clasă, odată cu elevii, şi independent de ei, oferindu-şi un timp de rezolvare mai scurt decît cel acordat elevilor ;

13. Textul dat spre analiză trebuie să fie variat, pe măsura cerinţelor şi complexităţii analizei : astfel, în cazul experimentului descris, textele au avut, exprimate, mai multe subiecte, atribute şi complemente, atît predicate verbale, cît şi predicate nominale ; de asemenea, textul trebuie să ofere şi posibilitatea discriminării noţiunii căreia i se aplică procedeul numeric : astfel, dacă acesta este aplicat atributelor adjectivale şi substantivale, de exemplu, este potrivit ca textul să cuprindă şi atribute pronominale şi/sau verbale ş.a.m.d. ;

14. Acelaşi text poate fi reanalizat de atîtea ori de cîte unităţi gramaticale (şi lingvistice, în general) îl formează ;

15. Este potrivit ca enunţul exerciţiului să cuprindă o singură cerinţă, dar, pentru cultivarea atenţiei distributive, el poate avea mai multe cerinţe şi poate consta din combinaţii variate şi specifice de cerinţe, aplicate la acelaşi text ; este corect ca, pînă la familiarizarea elevilor cu procedeul numeric, enunţul să cuprindă o singură cerinţă ;

16. Dacă cerinţele la acelaşi text sînt multiple şi exerciţiul se efectuează în clasă, este recomandabil ca, pentru variaţie şi pentru evitarea monotoniei şi a oboselii, rezultatele fiecărei cerinţe să fie înfăţişate separat şi în alternanţă cu lucrul efectuat de elevi ;

17. Cuvintele, părţile de propoziţie şi de vorbire etc. repetate identic în propoziţii diferite sau în aceeaşi propoziţie, trebuie incluse în cifrele totale, ca şi cum ar fi cuvinte, părţi de propoziţie sau de vorbire diferite. De asemenea, părţile de propoziţie exprimate prin locuţiuni trebuie considerate în bloc o singură unitate aparţinînd părţii de propoziţie pe care o reprezintă, însă este potrivit ca în clasele mici locuţiunile să fie evitate, pe cît posibil, în circumstanţele aplicării procedeului numeric ;

18. Pentru rezolvarea corectă a exerciţiilor după procedeul numeric, este potrivit ca elevii să scrie mai întîi nominal, separat, unităţile numărate, şi numai după aceea să le numere şi să noteze cifrele ;

19. În funcţie de nivelul clasei şi de scopurile diferite urmărite, cifrele corecte (dar numai acestea) pot fi comunicate elevilor şi înainte de efectuarea exerciţiului, nu numai după răspunsurile elevilor, ei fiind astfel stimulaţi să găsească răspunsul corect, verificabil prin indicarea nominală a unităţilor ;

20. Acelaşi text poate fi reluat de-a lungul ciclului gimnazial cu cerinţe din ce în ce mai variate şi mai complexe, pentru a putea fi observate astfel atît evoluţia clasei, cît şi dezvoltarea fiecărui elev, conform programei analitice (de exemplu, de la indicaţia simplă de atribut sau de complement se ajunge la subclasificările acestor părţi de propoziţie) ;

21. Prin aplicarea procedeului numeric, pot fi identificate operativ atît progresele, cît şi greşelile tipice, generale sau individuale ;

Scanned with OKEN Scanner

22. La efectuarea, în clasă, a exerciţiilor, sînt angajaţi toţi elevii, realizîndu-se astfel sarcinile activităţii individuale şi/sau în grup, în timpul lecţiei de predare-învăţare ;

23. Corectarea greşelilor se poate face eficient prin elevi : elevii identificaţi ca avînd răspunsurile exacte pot fi solicitaţi să explice, celor care au greşit, motivele soluţiilor lor, după cum şi aceştia pot fi solicitaţi să-şi susţină interpretările, dialogul creat astfel putînd conduce la obişnuinţa sau chiar ştiinţa argumentării ;

24. Procedeul numeric oferă o bază obiectivă pentru aprecierea şi notarea exactă a gradului de pregătire generală a clasei şi a fiecărui elev, la un moment dat ;

25. Notele pot fi precizate, cu subdiviziuni, foarte amănunţit, şi pot fi „rotunjite", în note întregi, pe baza răspunsului la întrebări suplimentare sau ţinîndu-se seama de ansamblul răspunsului (inclusiv argumentarea) ;

26. Procedeul numeric este aplicabil atît individual, cît şi pe grupe şi pe clase, putîndu-se stabili astfel nivelul individual, colectiv sau general ;

27. Evident că folosirea abuzivă a procedeului numeric trebuie evitată şi că este necesar ca el să fie utilizat în alternanţă cu alte procedee didactice şi mai ales la timpul oportun. Acest *timp oportun* este *finalul lecţiilor* şi, cu precădere, *lecţia de recapitulare*, prilejuind, sistematic, evitarea monotoniei şi a repetiţiilor inutile ;

28. Cerinţa identificării aceleiaşi esenţe, în toată varietatea manifestărilor ei fenomenale dintr-un text, dezvoltă în grad înalt capacitatea elevilor de a generaliza şi permite identificarea, pe baza notelor comune, a aceleiaşi (sau a aceloraşi) noţiuni, precum şi deosebirea ei de celelalte noţiuni coexistente în acelaşi text (sau în limbă, în general), deci dezvoltă şi capacitatea de discriminare, de deosebire între esenţe diferite ;

29. La folosirea procedeului numeric, elevii dovedesc spirit de emulaţie, tendinţă de a participa activ şi de a se evalua corect ;

30. La un nivel superior de analiză, procedeul numeric pune în evidenţă, cu claritate deosebită, diferenţele între concepţiile pe baza cărora acelaşi text este analizat diferit. Astfel, numărul propoziţiilor din acelaşi text este diferit, după cum vocativele sau interjecţiile nu sînt/sînt considerate propoziţii aparte, după cum avem mai puţine sau mai multe complemente directe, în aceleaşi propoziţii, dacă pronumele reflexiv este considerat ca neavînd/avînd acest rol, mai puţine/mai multe propoziţii, după cum gerunziile şi infinitivele nu sînt/sînt considerate predicate. De asemenea, caracterizarea stilului unui scriitor, după frecvenţa specifică a unităţilor lingvistice şi după combinarea lor proprie, impune, oricum, folosirea procedeului numeric ;

31. În sfîrşit, numărul unităţilor de numărat poate fi oricît de mic, nu însă şi oricît de mare, în stabilirea, de către profesori, sau de către autorii de culegeri de exerciţii, a numărului unităţilor fiind implicate criterii psihopedagogice şi circumstanţe variate.

În baza rezultatelor enumerate, considerăm că manualele şcolare şi culegerile de exerciţii gramaticale trebuie să cuprindă, alături de alte exerciţii, şi exerciţii care implică procedeul numeric. Pentru a da posibilitatea autocontrolului, va trebui ca autorii exerciţiilor să indice cifrele corecte (de exemplu, numărul de propoziţii atributive, subiective etc., din fiecare text), întocmai cum, în culegerile de exerciţii de matematică, fizică, şi chimie sînt indicate răspunsurile corecte (evident că exerciţiile rezolvate prin scheme nu

Scanned with OKEN Scanner

pretind acest fapt). Exercițiile gramaticale publicate fără rezolvările lor nu oferă posibilitatea autocontrolului direct și imediat.

Cifrele ar putea chiar înlocui eficient, în multe cazuri, schemele, uneori fastidioase, pe care le întîlnim în culegeri de exerciții a căror rezolvare este dată (raporturile puse în evidență prin scheme sînt adesea ușor deductibile din precizarea felului propoziției) și ar trebui, oricum, să însoțească fiecare exercițiu lingvistic, fără excepție.

Deoarece vizează stadiul optim al performanței școlare, este potrivit ca procedeul numeric preconizat să constituie obiectul exercițiilor finale ale fiecărui capitol sau paragraf din manual și din culegerile de exerciții.

Pentru că oferă o bază sigură de notare obiectivă și de autocontrol, este potrivit ca procedeul numeric propus aici să fie utilizat sistematic la lucrări de control, la teze, la olimpiade și, mai ales, la concursurile școlare (de cîteva ori, unele elemente ale procedeului teoretizat aici au fost implicate la teza la Limba română de la concursul de admitere în învățămîntul superior, de exemplu la concursurile din sesiunile anilor 1982, 1984, atunci cînd candidaților li s-a cerut să analizeze *toate* pronumele dintr-un text). Chiar dacă, la aplicarea procedeului numeric, greșelile potențiale sau reale sînt de importanță variabilă, această variabilitate a greșelilor se echilibrează prin cantitatea care stă la baza aprecierii lor calitative, fiindcă *procedeul numeric corelează direct calitatea și cantitatea.*

Corectarea temelor bazate pe acest procedeu este operativă, fapt care are ca rezultat economia de timp.

Procedeul numeric pentru testarea și perfecționarea pregătirii gramaticale poate fi încadrat în grupa procedeelor numite de Ion Cerghit „de stimulare a motivației învățării", fiind, prin datele statistice pe care se bazează, unul din procedeele „de șoc" (*O investigație în sfera universului pedagogic : procedeele didactice*, „Revista de pedagogie", XXIII, 1984, p. 10). Profesorii cu care am colaborat la realizarea experimentelor mi-au declarat că ei nu l-au aplicat pînă atunci, fiindcă nu l-au cunoscut, lucrările de metodică a limbii române neconsemnîndu-l expres (parțial, l-a folosit însă, pînă acum, fără a-l fi numit și teoretizat, G. Beldescu, în *Ortografia în școală*, București, 1973, p. 233—265, ca element al tehnicii corectării temelor prin antrenarea elevilor înșiși). De aceea, scopul principal al prezentării lui de aici a fost înfățișarea aspectelor lui generale caracteristice, datele statistice interesîndu-ne mai puțin.

De-a lungul experimentelor ni s-a format convingerea că profesorul de limba română nu poate fi lămurit pe deplin de eficiența activității sale pînă cînd nu aplică și acest procedeu numeric și că, în lipsa utilizării lui, elevii nu dispun de o bază mai sigură de autoevaluare a stadiului cunoștințelor lor lingvistice.

Pe măsura experimentării și folosirii lui sistematice și adecvate, procedeul numeric pentru perfecționarea analizei gramaticale (și lingvistice, în general), propus aici, va fi perfecționat și rafinat, în folosul evoluției pregătirii elevilor. Desigur că la perfecționarea lui vor contribui numărul și varietatea experimentelor, precum și, eventual, datele statistice mai numeroase decît cele prezentate aici, date care vor fi obținute la experimentările repetate ce vor fi realizate.

Universitatea „Al. I. Cuza" — Iași
Facultatea de Filologie

Scanned with OKEN Scanner

GRAMATICA TEXTULUI — DE LA TEORIE LA PRACTICA PREDĂRII LIMBILOR STRĂINE

DE

DOINA SPIȚĂ

Rezumat *

Cercetările lingvistice ale ultimului deceniu au formulat din ce în ce mai clar ideea că „textualitatea" este o caracteristică de bază a limbii ca sistem de comunicare, declarînd necesară fundamentarea unei gramatici a textului, care „să specifice formal toate textele gramaticale ale unei limbi, cu descrierile lor structurale" (Teun Van Dijk). Postulatul textualității tuturor enunțurilor comunicative antrenează consecințe importante asupra predării limbilor moderne, al cărei ideal se definește în termenii „competenței de comunicare". După o definire a conceptului de „competență textuală", lucrarea pune în discuție, din perspectivă didactică, diverse opinii asupra tipologiei textelor, pentru a se opri apoi la cîteva aspecte legate de abordarea textului literar la orele de limbi străine. Concluzia lucrării este că, fără a diminua importanța gramaticii frazei și a tehnicilor didactice legate de aceasta, gramatica textului se conturează ca un complement al acesteia, ce deschide noi perspective asupra producției lingvistice la nivel transfrastic.

Liceul Metalurgic — Iași

* Textul integral în „Collegium", I (1985), p. 146—152.

Scanned with OKEN Scanner

LIMBA ROMÂNĂ CA LIMBĂ-ŢINTĂ
(CU APLICAŢII LA O CORESPONDENŢĂ VERBALĂ ROMÂNO-RUSĂ)

DE

MIRCEA GHEORGHIU, SOLOMON VAIMBERG

Trăsătură gramaticală relevantă a limbilor slave, aspectul verbal pune numeroase probleme atît în însuşirea respectivelor idiomuri, cît şi pentru exponenţii lor în învăţarea unor limbi în care nu există categoria gramaticală a aspectului verbal (întrucît nu posedă mijloace pentru exprimarea ei formală).

Concret, ne vom referi la unele dificultăţi în asimilarea perfectului compus românesc de către vorbitorii nativi de limba rusă (sau studenţi mongoli, coreeni ş.a., pentru care limba rusă devine limba intermediară).

1. În planul posibilităţilor de redare a timpurilor trecute ale indicativului românesc în limba rusă [1], se schiţează, *grosso modo*, următoarele corelaţii :

imperfectul românesc	—	trecutul imperfectiv rusesc
perfectul simplu românesc perfectul compus românesc mai mult ca perfectul românesc	—	trecutul perfectiv rusesc

Totuşi, între corespondenţele amintite mai sus se pot observa adesea neconcordanţe. Astfel, perfectul compus se corelează de multe ori cu verbul rusesc de aspect imperfectiv. Cercetătorii amintesc doar în treacăt de aceste situaţii, fără a se opri în mod special asupra lor.

2. Perfectul compus românesc raportează acţiunea la momentul vorbirii, înfăţişînd-o ca terminată în momentul cînd are loc relatarea faptului [2].

---

[1] Vezi de exemplu Al. Graur, *Urme de aspect în româneşte*, „Limba română", XVIII, 1969, 4, p. 325—326 ; Mircea Gheorghiu, *Procedee de redare a perfectului compus românesc în limba rusă*, AUB, Seria Ştiinţe Sociale — Filologie, XIV, 1965, p. 345—360 ; *Elemente de gramatică confruntativă a limbilor rusă şi română*, redactori responsabili Ecaterina Fodor, S. Vaimberg, Bucureşti, 1983, p. 280 ş.u.

[2] Vezi de exemplu Iorgu Iordan, *Limba română contemporană*, Bucureşti, 1954, p. 442 ; *Gramatica limbii române*, I, Bucureşti, 1970, p. 238—239 ; Ion Coteanu, *Gramatica de bază a limbii române*, Bucureşti, 1982, p. 203. Vezi şi Kr. Sandfeld, Hedvig Olsen, *Syntaxe roumaine*, Paris, 1936, p. 316 ; C. Tagliavini, *Rumänische Konversations Grammatik*, Heidelberg, 1938, p. 392—393.

Scanned with OKEN Scanner

Prezentul auxiliarului face ca acțiunea exprimată în fond numai de participiu să ni se prezinte din punctul de vedere al rezultatului ei în prezent, să fie arătată ca isprăvită în momentul cînd vorbim, indiferent de momentul real în care ea a fost săvîrșită.

Alegerea aspectului verbal echivalent al perfectului compus poate depinde atît de semantica verbelor rusești (caracter rezultativ, incoativ, iterativ etc.), cît și de determinanții acestora (circumstanțiale de timp și de mod), formal reperabili în context sau doar subînțeleși.

Într-adevăr, apartenența verbului la diferite grupe semantice poate explica de ce perfectul compus, care nu face decît să constate o acțiune trecută, își va găsi expresia în rusă cînd în perfectiv, cînd în imperfectiv. Și elementele lexicale cu funcțiunea sintactică de determinanți joacă un rol însemnat în selectarea echivalentului aspectual rusesc al perfectului compus românesc, și aceasta în concordanță cu gradul de cuprindere în semantica determinantului a întregii acțiuni verbale sau numai a unei perioade de desfășurare a ei. Astfel, prezența în enunț a unor echivalente pentru *dolgo*, care pontențează caracterul durativ al acțiunii, sau pentru *ves'* + un determinant substantival, care subliniază caracterul iterativ sau durativ al acțiunii verbale, marchează preferința pentru aspectul imperfectiv. De notat totuși că determinări ca *opjat'*, *ves'* + substantivul în acuzativ se utilizează, în funcție de context, atît cu verbele imperfective, cît și cu cele perfective. Cf. :

El *a primit* | *mult timp* | scrisori	On | *dolgo* | *polucal* pis'ma
de la prieteni	ot druzej
| *În sfîrșit* | el *a primit* aceste scrisori	| *Nakonec* | on *polucil* èti pis'ma
El *a repetat* | *iarăși* | textele	On | *opjat'* | *povtorjal* (*povtoril*) teksty
| Toată noaptea | *am lucrat*	| Vsju noc | ja *rabotal*
| Toată noaptea | am stat în pădure	| Vsju noc | ja *prosidel* v lesu

3. Verbele perfective rusești apar drept echivalente ale perfectului compus românesc în situațiile cînd :

a. Acțiunea a fost săvîrșită în trecut, iar în prezent se constată rezultatul. În rusă, aceasta se redă prin așa-numitele prefixe gramaticalizate.

Rănile *s-au vindecat*	Rany ego *zažili*
Am învățat să rezolvăm...	My *naucilis'* rešat'...

Rezultatele acțiunilor sînt aici evidente : rănile s-au vindecat, deci acum sînt sănătos ; am învățat să rezolvăm, deci sîntem în posesia soluțiilor.

b. Verbul arată o acțiune terminată, dusă pînă la capăt :

Am ascuns-o în buzunar	Ja *sprjatal* ego v karman

c. Verbul indică doar o acțiune petrecută în trecut :

Cînd *a apărut* el...	Kogda on *javilsja*...

d. Momentul acțiunii este fixat asupra punctului inițial :

El *a început* să rîdă	On *zasmejalsja*

Scanned with OKEN Scanner

e. Verbul indică o acțiune momentană, care a avut loc o singură dată :

...s-*a repezit* și *a strigat* ...*nakinulsja* i *kriknul*

f. Verbul indică o acțiune repetată, care, dusă de fiecare dată pînă la capăt, are totuși o limită :

i-*a repetat* vechile reproșuri *povtoril* prežnie uprëki

g. Perfectul compus e utilizat pentru evocarea unor acțiuni succesive, fiecare în parte avînd un caracter finit :

A prins cocoșul, l-*a tăiat*... *Pojmala* petuha, *zarezala*...

4. Aspectul imperfectiv apare drept echivalent al perfectului compus românesc cînd se indică :

a. Acțiuni durative, iterative :

Au crescut continuu cîștigurile Nepreryvno *rosli* ih zarabotki
Dar astea două zile cum *am trăit* Kak ja *žila* èti dva dnja...
De-a lungul anilor grei *am văzut*... Na protjaženii tjažëlyh let *videl*

b. Acțiuni fără nici o determinare suplimentară, în curs de desfășurare, nestingherite de nici o limită, putînd dura, în principiu, la infinit :

Am vorbit azi dimineață *My govorili* utrom
M-am gîndit la asta Ja *dumal* nad ètim

Trecutul imperfectiv are, de regulă, valoare de perfectiv la o serie de verbe ruseşti [3] care :

— exprimă funcții naturale, organice : *videl, slušal, el, pil, spal*
— includ o acțiune de durată : *učilsja, služil, zavedoval*
— exprimă atitudini modale : *mog, hotel*
— se axează mai curînd pe desfășurarea acțiunii decît pe rezultatul ei : *pisať, čitať, govoriť, prosiť, otvecať*

El *a răspuns* bine On horošo *otvečal*

d. Stări fizice marcate de verbe ca *a sta, a ședea* și în a căror semantică

A stat așa Tak *sidel* on

d. Acțiuni în două reprize ale verbelor de mișcare :

El *a venit* la mine On *prihodil* ko mne
(acum nu mai e aici)

În situația cînd mișcarea se încheie într-o singură repriză, se va utiliza verbul perfectiv :

El *a venit* la mine On *prišël* ko mne
(acum e prezent aici)

Sau :

Bolnavul *s-a sculat* Bol'noj *vstal*
(în momentul emiterii enunțului bolnavul nu mai e în pat)
Bolnavul *s-a sculat* Bol'noj *vstaval*
(bolnavul e din nou în pat)

[3] A. Mazon, *Emplois des aspects du verbe russe*, Paris, 1914, p. 186.

Scanned with OKEN Scanner

e. Acțiuni exprimate în rusă prin verbe monoaspectuale de aspect imperfectiv, ca *uvažat'*, *prepodavat'*, *utverždat'*, care desemnează procese sau stări nelegate de rezultatul acțiunii :

Președintele *a afirmat*	Prezident *utverždal*
Noi *am colaborat*	My *sotrudničali*

f. Acțiuni negate. De cele mai multe ori, verbele cu negație se întrebuințează în rusă la aspectul imperfectiv. Aceasta deoarece aspectul perfectiv include de obicei semnificația ajungerii la un rezultat ; cu o negație, această semnificație este negată cel puțin în răspunsuri la o întrebare, în care, drept consecință, se va întrebuința aspectul imperfectiv :

Ați luat cartea ?	Vy *vzjali* knigu ?
Nu, *nu am luat-o*.	Net, *ne bral*

Cînd se constată rezultatul acțiunii sau se subliniază că el nu a fost atins, trecutul verbelor perfective redă perfectul compus românesc cu negație :

Nu i-*ai înapoiat* cartea ?	Vy ne *vernuli* knigu ?
O am, n-*am pierdut-o*	Ona u menja, ja ee ne *poterjal*

5. Verbul rus, dihotomizat de cele mai multe ori în două unități lexicale constituite într-un cuplu aspectual, vădește o deosebită suplețe, vioiciune și mobilitate în a exprima conținutul perfectului compus românesc, ținînd seama că formele verbale românești exprimă în esență timpul și doar implicit aspectul. Există posibilități de a stabili analogii între cele două limbi în planul semnificațiilor, dar nu și al mijloacelor de exprimare a lor [4]. Prin conținutul său, perfectul compus e mai des echivalent cu trecutul verbelor perfective rusești decît cu al celor imperfective. Tipul de echivalență nu e determinat doar de felul acțiunilor (rezultative, durative etc.), ci și de atitudinea vorbitorului față de aceste acțiuni.

Vorbitorul român, realizînd comunicarea, relevă faptul că acțiunea a fost săvîrșită și în consecință utilizează perfectul compus, ca un timp de narație care subliniază acest fapt. Vorbitorul rus vede acțiunea din alte puncte de vedere — aspectuale și în funcție de aceasta operează cu aspectul perfectiv (acțiuni mai concrete, determinate) sau imperfectiv (acțiuni în genere, obișnuite, nelegate de reprezentarea începutului, a săvîrșirii, a limitării în timp, a rezultatului acțiunii sau de alte valori caracteristice aspectului perfectiv). În aceasta, un rol deloc neglijabil îl joacă interacțiunea dintre valorile gramaticale și cele lexicale ale lexemului verbal.

Complexitatea factorilor prezentați mai sus necesită aprofundata și minuțioasa lor sistematizare, atît pentru profesor, cît și pentru cei ce studiază limba română.

În acest fel, se vor putea depăși inerentele greutăți legate de specificul fiecărei limbi și se va asigura însușirea unor structuri corecte, conforme normelor limbii literare și uzului actual.

Universitatea București

[4] Cf. Gh. Ivănescu, *Le temps, l'aspect et la durée dans les langues indo-européenes*, „Mélanges linguistiques publiés a l'occasion du VIII-ème Congrès International des linguistes a Oslo", București, 1957, p. 36 ș.u.

STILISTICA ŞI PREDAREA LIMBILOR STRĂINE *

DE

DUMITRU DOROBAŢ

Rezumat *

Lucrarea pledează pentru integrarea în procesul de învăţare a limbii străine a întregii capacităţi creatoare a elevului sau studentului căruia trebuie să i se prezinte tabloul adecvat şi cît se poate de complet al limbii învăţate, din care nu poate lipsi perspectiva stilistică. Stilistica este văzută ca o disciplină generală care studiază toate varietăţile unei limbi devenind astfel relevantă în efortul de elaborare a unei descrieri lingvistice mai comprehensive. Mai mult, informaţia stilistică este absolut necesară în studiile contrastive, analiza erorilor, dar mai cu seamă în opera de traducere şi analiza traducerilor.

Pentru înţelegerea complexităţii problemelor se face o prezentare generală a varietăţilor limbii engleze. Sînt discutate mai întîi *varietăţile* relativ *permanente şi necontrolabile* care includ : *varietăţile regionale* (internaţionale şi intra-naţionale), *varietăţile sociale* şi *varietăţile temporale.* În discutarea *varietăţilor diatipice* se fac referinţe la alegerea *discursului scris sau vorbit,* a *modului de participare* la uzaj întrucît aceasta implică folosirea unor trăsături particulare şi evitarea altora. *Varietăţile* care apar datorită diversităţii folosirii limbii în *funcţie de ocupaţia vorbitorului* şi *de situaţia în care are loc comunicarea* sînt clasificate după subiect, scop, intenţie comunicativă etc. Din această perspectivă sînt discutate cîteva aspecte semnificative ale varietăţilor specifice gazetăriei, transmisiunilor de radio şi televiziune, cuvîntărilor publice, ştiinţei, comerţului şi diferitelor ocupaţii. În cadrul acestor varietăţi sînt particularizate anumite grupuri secundare cunoscute sub numele de *registre.* Un loc aparte îl ocupă discuţia asupra *varietăţilor determinate de atitudine. Astfel,* se demonstrează că stăpînirea unei limbi străine implică alegerea ce'ei mai adecvate modalităţi de comunicare a mesajului, în funcţie de relaţia dintre vorbitor şi ascultător, scopul comunicării, etc. Posibilitatea de a alege forma cea mai adecvată depinde de resursele vorbitorului, cunoaşterea limbii şi a modelelor de comportament social. În acest sens se scoate în evidenţă contribuţia adusă de predarea funcţională care are în vedere statutul social şi starea psihologică a interlocutorilor, locul acţiunii, subiectul şi scopul comunicării. Toate aceste elemente converg în a demonstra importanţa evitării folosirii unui singur stil de vorbire, în toate împrejurările, punîndu-se astfel semnul egalităţii între acesta şi gama largă de posibilităţi oferită de limbă.

În sfîrşit, cunoaşterea varietăţilor limbii are în vedere şi folosirea lor ca bază de studiu a literaturii în scopul stabilirii unicităţii limbii unui anume scriitor. Cît priveşte predarea limbii străine, familiarizarea cu această paletă de varietăţi, bogat ilustrată de exemple pe parcursul lucrării, oferă profesorului de limba engleză datele necesare pentru pregătirea de materiale adecvate pentru o predare comunicativă corespunzătoare exigenţelor actuale.

Universitatea „Al. I. Cuza" — Iaşi
Facultatea de Filologie

* Publicat în „Collegium", Iaşi, I (1985), pp. 153—164.

ANALIZA UNOR TEXTE LITERARE DIN MANUALELE GIMNAZIALE DIN PERSPECTIVA TEORIEI ASUPRA MITULUI

DE

EMIL BALTAG

Ca şi criticul literar, profesorul poate face, împreună cu elevii săi, investigaţia textelor literare din diverse perspective. Una dintre acestea, care poate duce uneori la rezultate remarcabile, este teoria asupra mitului. (De altfel, însăşi activitatea de analiză a textelor literare în şcoală este comparabilă cu un proces de iniţiere).

Desigur, dacă vrem să realizăm analize de text literar dintr-o asemenea perspectivă, trebuie ca elevii să deţină un minimum de cunoştinţe din acest domeniu. Pentru aceasta m-am folosit de teoria pe care Mircea Eliade a elaborat-o asupra mitului, teorie ale cărei idei sînt, pe cît de importante, pe atît de simple şi uşor de înţeles. Iată cîteva din ideile acestei teorii pe care elevii pot şi trebuie să le cunoască :

1. *Definiţia mitului :* Mitul povesteşte o istorie sacră, un eveniment care a avut loc în timpul fabulos al „începuturilor". Prin mit aflăm cum, mulţumită isprăvilor fiinţelor supranaturale, o realitate a luat fiinţă. Aceasta poate fi realitatea totală, Cosmosul, sau numai un fragment al ei : o insulă, o specie vegetală, o comportare umană, o instituţie etc.

2. *Deosebirea dintre societatea modernă şi societatea arhaică :*

Pentru omul modern evenimentele sînt ireversibile. Pentru omul societăţilor arhaice ceea ce s-a petrecut *ab origine* se poate repeta prin forţa miturilor. În societăţile arhaice mitul este o istorie sacră, deci o „istorie adevărată", mitul este „viu", în sensul că înfăţişează modele pentru comportarea omenească şi prin însăşi aceasta conferă existenţei semnificaţie şi valoare.

3. *Ce înseamnă „a cunoaşte miturile" ?* Pentru omul societăţilor arhaice cunoaşterea miturilor este un lucru esenţial. În felul acesta el găseşte o explicaţie a lumii şi a propriului mod de a exista în lume, dar mai ales reuşeşte, rememorînd, reactualizînd miturile, să repete ceea ce zeii, eroii sau strămoşii au făcut *ab origine.*

4. *Mitul poate fi reactualizat prin ritual.* În timpul ritualului mitul se recită, se celebrează şi omul se lasă pătruns de atmosfera sacră în care s-au desfăşurat evenimentele miraculoase. În felul acesta omul care „trăieşte" mi-

Scanned with OKEN Scanner

tul iese din timpul profan, cronologic şi intră în timpul „sacru" al „începuturilor", timp transfigurat de prezenţa activă, creatoare a fiinţelor supranaturale. El devine, într-un fel, „contemporanul" evenimentelor evocate, se împărtăşeşte din prezenţa zeilor şi a eroilor.

5. *Omul arhaic e mai apropiat de natură.* O înţelege şi îşi modelează viaţa după legile ei. Fiecare dintre acţiunile importante ale vieţii omului se repetă, aşa cum în natură se repetă la nesfîrşit succesiunea zilei şi a nopţii, succesiunea anotimpurilor, desfăşurarea ciclului lunar. Această repetiţie are un sens. Ea se desfăşoară după un ritual şi în felul acesta omul intră în consonanţă cu ritmurile eterne ale naturii şi revine mereu la un arhetip, la evenimentul exemplar. Este eterna revenire prin care omul obţine eliberarea de Timp.

Se înţelege că elevilor li se pot comunica ideile de mai sus într-o formă simplificată şi mai pe înţelesul lor. Folosindu-ne de basmele pe care ei le cunosc, şi, de cîteva lucrări cu caracter de legendă, cunoscute din perioada preşcolarităţii sau a ciclului primar, cum ar fi *Mănăstirea Argeşului* sau *Mureşul şi Oltul*, elevii sînt în situaţia de a stăpîni cunoştinţe fundamentale, precum cele ce urmează.

1. Mitul se aseamănă cu legenda sau cu basmul şi dă o explicaţie imaginară unui lucru real.

2. Timpul în care se petrec cele povestite de mit este un timp imaginar, ca şi cel din basme, sugerat prin formula „a fost odată ca niciodată".

3. Povestind sau ascultînd mituri, basme, legende, uităm de timpul real în care trăim şi ne transpunem în timpul imaginar al evenimentelor povestite.

4. În natură, fenomene, cum ar fi succesiunea zilei şi a nopţii, succesiunea anotimpurilor, ciclul lunar, se repetă mereu, la intervale regulate de timp. Asemenea repetiţii sau reveniri pot fi obstrvate şi la nivelul vieţii omului. Ele se manifestă atît în domeniul activităţilor mai importante pe care omul le desfăşoară, cît şi în cel al vieţii biologice.

Aceste cunoştinţe teoretice se coroborează, în timpul analizelor de text, cu cele de teorie literară, dintre care, în linii mari, unele, precum repetiţia, enumeraţia, metafora, pot fi date elevilor cu anticipaţie, urmînd ca ele să fie aprofundate la vremea prevăzută de programă.

Împreună cu elevii astfel pregătiţi şi îndrumaţi, se abordează doar unele texte literare din perspectiva teoriei asupra mitului sau, cu alte cuvinte, din perspectiva criticii arhetipale şi totdeauna în investigaţiile de text se îmbină sugestiile acestui tip de critică cu cele ale analizei stilistice.

În felul acesta elevii pot descoperi valori noi în textele literare analizate, sînt în stare să găsească în ţesătura de imagini a textelor, urme ale unor arhetipuri şi mituri — simboluri ale imaginarului antropologic primordial.

Ne vom referi, în continuare, la trei dintre textele literare din manualele gimnaziale a căror analiză s-a realizat pe baza cunoştinţelor despre mit.

1. *Oaspeţii primăverii* — de Vasile Alecsandri

Limbajul poetic utilizat şi felul în care e structurată poezia devin în *Oaspeţii primăverii* semnul încîntării şi bucuriei pe care omul le trăieşte odată cu revenirea primăverii. Natura întreagă se naşte din nou şi omul, cu toată fiinţa sa, participă la această renaştere.

Poezia este construită dintr-o suită de imagini, dispuse într-o anumită gradaţie, prin care e sugerată revenirea treptată a primăverii.

Scanned with OKEN Scanner

Mai întîi, „În fund, pe cer albastru, în zare depărtată, / La răsărit, sub soare, un negru punt s-a arătat" ; verbul cu valoare de predicat, așezat la sfîrșitul propoziției, imediat după subiect, are un mare număr de determinări spațiale cu care începe, de fapt, poezia și care ar avea menirea să fixeze cu precizie un anumit loc. Dar, prin contrast parcă, ele arată imposibilitatea fixării locului. Se vede un punct în mișcare și acesta, în imaginea următoare, devine cocostîrcul, „iubit prevestitor" al primăverii. El vine de departe, din „zarea depărtată", vine dintr-o lume învăluită în mister, după cum un adevărat mister este miracolul renașterii, în fiecare primăvară, a întregii naturi.

Impresia de miracol, de mister, ca și bucuria pe care omul o resimte sînt potențate de exclamația „bine-ai sosit !", cu care copiii îl întîmpină pe vestitorul primăverii, de epitetele care intră ca element principal în construcția imaginii următoare, unde aflăm că punctul negru „e cocostîrcul *tainic*", al primăverii „*prevestitor*".

Ca un adevărat mesager al primăverii, cocostîrcul nu se oprește oricum la vechiul său cuib. Revenirea lui și statornicirea pentru anotimpul călduros la cuibul pe care l-a părăsit în toamnă se fac după un anumit ritual, sugerat de aglomerarea verbelor de mișcare : „El vine, se înalță, în cercuri line zboară / Și, răpide ca gîndul, la cuibu-i se coboară".

În imaginea din strofa următoare, gradația atinge punctul culminant. După ce în imaginile anterioare cocostîrcul, cu zborul lui „în cercuri line", doar prevestea primăvara, acum noul anotimp se manifestă ca o adevărată izbucnire, sugerată prin enumerația păsărilor răspîndite peste tot și surprinse în mișcarea lor voioasă : „În aer ciocîrlia, pe casă rîndunele, / Pe crengile pădurii un roi de păsărele / Cu-o lungă ciripire la soare se-ncălzesc / Și pe deasupra bălții nagîții se-nvîrtesc".

În planul sufletesc totul culminează cu ultima strofă, unde sentimentul capătă o expresie mai directă prin interjecția și exclamația din primul vers : „Ah ! iată primăvara cu sînu-i de verdeață !", prin enumerația substantivelor din domeniul vieții sufletești : „În lume-i veselie, amor, sperare, viață".

Prin imagistica sa, prin ritmul specific, în care pauza se repetă la fiecare jumătate de vers, poezia devine semnul pulsației vitale a naturii și în același timp modalitatea prin care eul liric se pune în acord cu ordinea cosmică, cu ritmurile eterne din univers.

Aceasta este și semnificația personificării din finalul pastelului în care „Și cerul și pămîntul preschimbă sărutări / Prin raze aurite și vesele cîntări !".

Viața se desfășoară în cicluri. Ceva revine mereu, dincolo de aspectul trecător a tot ce viețuiește pe pămînt. Este miracolul renașterii naturii în fiecare primăvară. În fața unui asemenea miracol se produce o adevărată înfrățire între cer și pămînt, între etern și trecător.

2. *Iarna,* de Vasile Alecsandri

În acest pastel Vasile Alecsandri realizează un încîntător tablou de iarnă și în același timp, prin limbaj poetic, creează, cel puțin pe o porțiune a poeziei, o atmosferă specială, în care eul liric este transpus. Este impresia unui alt timp, timpul „începuturilor" de lume, îmbrăcat într-o aură de mit, de legendă.

Se impun, în primul rînd, în țesătura imagistică a poeziei, cîteva imagini în care enumerația fuzionează cu repetiția : „Ziua ninge, noaptea ninge, dimineața ninge iară !", „Tot e alb pe cîmp, pe dealuri, împrejur, în depăr-

Scanned with OKEN Scanner

tare", „întinderea pustie, fără urme, fără drum". Ca într-un alt mit cosmogonic, noianul apelor primordiale este înlocuit cu întinderea fără sfîrșit a albului zăpezii. Este o impresie realizată prin complexul de imagini amintit și potențată de metafora „oceanului de ninsoare".

Cîteva epitete și comparații, elemente principale din componența unor imagini în care obiectele sînt dispuse în spațiu la mari depărtări, creează impresia de *ireal*, de *fantastic* și contribuie astfel la închegarea atmosferei de mit, de legendă : „Soarele rotund și palid se prevede printre nori / *Ca un vis de tinerețe* printre anii trecători", „*Ca fantasme albe* plopii înșirați se perd în zare", „Pe-ntinderea *pustie*, fără urme, fără drum, / Se văd satele *perdute* sub clăbucii albi de fum".

Spre închegarea aceleiași impresii converge folosirea repetată a prepoziției *fără* înaintea unor substantive, care altfel ar fi semnul prezenței omului : întinderea pustie este „fără urme, fără drum".

Impresia de *ireal*, de *fantastic* este potențată de absența verbelor de mișcare. În afara fulgilor care cad fără încetare, nimic nu se mișcă, nimic nu se schimbă. Totul este static, așa cum era în timpul fabulos al „începuturilor" : soarele „*se prevede*", plopii „*se perd* în zare", satele „*se văd perdute*".

În sfîrșit, mai observăm că toate aceste elemente de limbaj poetic sînt cuprinse în versuri lungi, cu o măsură de 16 silabe, devenită și ea sugestie pentru impresia depărtării în timp.

Întreaga țesătură de imagini din partea mediană a poeziei creează impresia unui alt timp, sugestie a primordialului.

3. *Fefeleaga* — de Ion Agârbiceanu

In *Fefeleaga*, nuvelă cu o structură deosebit de complexă, Ion Agârbiceanu povestește viața unui personaj impresionant, comparabil prin puterea de rezistență morală, prin demnitatea cu care primește lovitură după lovitură din partea destinului, cu cele din miturile Greciei antice. La baza construcției nuvelei stă repetiția, folosită frecvent și la toate nivelele. În viața acestei femei, ca și în viața omului pentru care mitul este „viu", ceva se repetă la nesfîrșit. Se repetă anumite evenimente, după cum se repetă activitățile, gesturile femeii și ale calului, cuvintele pe care ea le rostește sau pe care își imaginează că i le spune calul, gîndurile ei. Dar toate acestea devin, aici, semnul unei existențe lipsite de sens, de o monotonie copleșitoare.

Observăm în primul rînd reluarea de mai multe ori în text a unei anumite imagini. Este imaginea-emblemă, a cuplului femeie-cal, definitorie ea însăși pentru personaj și destinul său. Aceeași monotonie, pe care o resimte și calul „adormit parcă de tropotul cunoscut al cizmelor ei" și aceeași senzație de viață lipsită de sens răzbate și din expresiile repetate cu care femeia se adresează calului, dar, de fapt, vorbind „așa, ca pentru sine" : „Ghii, măi Bator !".

Lipsit de finalitate și deci lipsit de sens este și un anumit gînd, pe care Fefeleaga nu-l cheamă niciodată, dar care revine mereu : „că, adică, de ce mai trăiește omul pe lumea asta ?". Monotonia o găsim și la nivelul sintactic al textului, unde se poate observa o adevărată abundență de propoziții coordonate, mai ales prin juxtapunere. Primele două paragrafe conțin 22 de propoziții principale și o singură subordonată. Mai putem aminti aici speranța mereu contrazisă prin evenimentul morții, care se repetă în familia

Scanned with OKEN Scanner

personajului, urmat, de fiecare dată, de reluarea muncii istovitoare, ceea ce face din Fefeleaga un adevărat Sisif modern.

De la un moment dat, femeia însăşi începe să respingă speranţa. Este un fapt pe care îl putem observa la nivelul relaţiilor cu alte personaje şi al monologului interior, care de asemenea stau sub semnul repetiţiei. Fefeleaga înţelege repede că acele „închipuiri de mai bine" pe care le-a avut în tinereţe sînt „iac-aşa, prostii, care-ţi fac traiul şi mai greu". Cînd îi moare ultimul copil, şi ultima speranţă s-a dus. Dar acum s-a isprăvit cu strapaţul. Nu mai avea pentru cine să se zdrobească".

În mod gradat, pe măsură ce înaintează în timp, Fefeleaga cunoaşte şi experienţa alienării. După ce i-a murit bărbatul s-a îndepărtat şi de Dumnezeu şi de oameni. La biserică se ducea rar, iar la oamenii care o sfătuiau numai din bunăvoinţă să se recăsătorească privea cu duşmănie. Bator e singura fiinţă în care se încrede, singura fiinţă cu care comunică în momentele mai grele ale vieţii: „Dar, pînă era mort în casă, dînsa ieşea de multe ori şi se apropia de cal.

— Ce mai faci tu, Batore; sărace ?

Şi calul ciolănos da din capu-i mare cît o solniţă, părînd a zice: «De, ce să-i faci, aşa e lumea !»".

Cu timpul, înstrăinarea de oameni, de omenescul din ea se accentuează şi mai mult. Inima ei de femeie şi de mamă se împietreşte. Nici chiar atunci cînd i s-a stins şi ultimul copil „n-a plîns, nu s-a bocit, nu şi-a sărutat copila, ci a stat aşa cu capul în palmele aspre". Succesiunea de propoziţii coordonate prin juxtapunere creează aici, mai mult decît oriunde, acea impresie de monotonie apăsătoare ca însuşi destinul personajului.

La sfîrşit, chiar şi despărţirea de calul-prieten se face fără tandreţe. Acum înstrăinarea ei e totală şi autorul o sugerează prin repetiţii, prin anumite abateri de la regulile obişnuite ale flexiunii verbale:

— „Ghii, măi Batore, ghii măi dragă ! Acum nu mergem la lucru. Nu ! Acum te *duce* Fefeleaga la tîrg, *să* te *vîndă*, *să cumpere* mama cunună şi julj alb-alb".

Nici chiar pentru sine ea nu mai este Măria Dinului, ci Fefeleaga, o femeie de care viaţa şi-a bătut joc şi despre care vorbeşte la persoana a III-a, ca despre o străină. Prin toate acestea, după cum de altfel s-a remarcat, Fefeleaga e un Sisif modern.

Şcoala generală nr. 11
Tîrgu-Mureş

POEZIA MODERNĂ ÎN LICEU ŞI ANALIZA STILISTICĂ

DE

M. ANDREI

1. Obiect al analizei stilistice, în liceu, poate fi orice text, sînt însă preferate textele literar-artistice. Observaţiile următoare se referă la cîteva texte de lirică modernă (din Arghezi, Bacovia, Barbu, Blaga), prevăzute în programa şcolară la clasele X—XII şi la un text în afara programei.

2. Constituirea textului final rezultat din colaborarea profesorului cu elevii este condiţionată de programa şcolară şi de manual, care impun o anume viziune, deşi sînt posibile şi altele. De ex., în comentariul poemului *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, concluzia este că poezie înseamnă „intuirea în concret, în particular, a universalului", cunoaşterea poetică implicînd conservarea fiorului necunoscutului şi sporirea lui, spre deosebire de cunoaşterea logică ce „sugrumă vraja" prin abstractizare (v. Lit. rom., cl. a XII-a, p. 44—45). Exagerînd, am putea spune că în analiza şcolară imaginea individuală a fiecăruia dintre elevi nu poate diferi mult de o imagine standard.

3. În realizarea comentariului literar un rol important îl are analiza stilistică, analiză care i se subordonează sau se împleteşte cu el. Admiţînd că textul poetic este o structură datorată unor tehnici, cercetarea acestor tehnici de expresie constituie scopul analizei stilului.

4. Analiza stilistică propriu-zisă ar cuprinde, în context didactic, trei etape: perceperea primară a textului, descrierea sub aspect formal şi interpretarea lui.

Perceperea primară a textului vizează sesizarea şi formularea semnificaţiei principale, a mesajului, a motivelor. Acestea sînt prezentate, adesea, în manuale. De ex., *Belşug*, este o glorificare a muncii ţăranului, de fapt a creatorului de civilizaţie, a demiurgului. *Testament* defineşte liniile de cristalizare a liricii argheziene în datele ei esenţiale: arta este act de înnobilare a umilului, a vulgarului, a urîtului. *Nehotărîre* consemnează refuzul omului de a se umili. *Gorunul*, ca meditaţie asupra neantului, dovedeşte că omul ajunge la seninătate prin cunoaştere. *Riga Crypto şi lapona Enigel* este o expresie alegorică cu privire la incompatibilitatea lumilor, evidenţiind faptul că omul se singularizează în univers prin conştiinţa de sine.

Această percepere este necesară pentru a stabili relaţii între expresie şi mesaj. Firește, conturarea mesajului este incompletă, se poate limita la o sim-

Scanned with OKEN Scanner

plă impresie, chiar neformulabilă, dar pe măsură ce analiza avansează, capătă motivare.

5. A doua etapă este descrierea textului sub aspect formal : fonetic (și grafic, dacă e cazul), lexical, gramatical, arhitectonic. Cercetarea textului trebuie să ducă la selectarea acelor elemente care prin convergența lor definesc mesajul, semnificația, ideea.

Observațiile de ordin fonetic pot avea în vedere : cuvintele, care prin structura lor sonoră sînt evocatoare și sugestive, adesea asociate în contexte (. . . luna nu *mic*șorează, ci *tremurătoare*/*mărește* și *mai tare taina* nopții. . .), intonația și structura prozodică (*Belșug, Testament, Nehotărîre*, de ex., au o versificație tradițională, dar lasă impresia de dur, colțuros, lipsit de melodie, datorită nu numai selecției lexicale, cît mai ales pauzelor la intervale neregulate și ingambamentului care întrerup fluența enunțului ; *Eu nu strivesc. . .* și *Gorunul*, deși sînt scrise în vers liber, sînt melodioase : poetul folosește iambul și măsuri derivate din acesta — amfibrahul și peonul 2 — și creează armonii prin aliterații și asonanțe — *Poate* că/din *t*runchiul *t*ău îmi vor cio*pli*/nu *p*este mul*t* sicriul. . .).

La nivelul lexicului, atenția se îndreaptă spre gruparea cuvintelor în cîmpuri semantice și spre relațiile dintre acestea. (În *Testament*, de ex., cîmpurile semantice *arată* și *univers rural, vulgar, urît* sînt în opoziție dialectică, cel de-al doilea se sublimează în cel dintîi ; *carte, treaptă, hrisov* au în opoziție *rîpi și gropi adînci, robii cu saricile ;* cartea se metamorfozează în *cuvinte potrivite, visuri, icoane, coroane, miere, Dumnezeu de piatră, frumuseți și prețuri noi*, care provin din *sudoare, grai cu-ndemnuri pentru vite, zdrențe, venin, ocară, cenușă, bube, mucegaiuri și noroi :* este deci un proces permanent, în care fiecare creator își află propria-i cale) ; spre cuvintele-cheie ca suport al mesajului. (În *Gorunul : liniște, gorun, pesemne*) ; spre cuvintele diferențiate semantic-expresiv. (În *Belșug : săcure, săcară, popușoi, răzimat, leat* cu rezonanța lor populară și arhaică amplifică impresia de vechime și gravitate hieratică), spre mijloacele de expresie figurată, mai ales spre cele cu valoare simbolică (*corola de minuni a lumii, slova de foc, slova făurită*), spre mijloacele de evidențiere a trăsăturilor semnificative — comparația, perifraza și epitetul.

În ceea ce privește morfo-sintaxa remarcăm : gradul de frecvență a unei clase sau categorii morfologice și tehnica utilizării acestora. (În *Testament*, de ex., verbele sînt distribuite la prezent de 13 ori iar la perfect de 12 ori ; această distribuție sprijină opoziția dialectică dintre cîmpurile semantice : prezentul are în vedere rezultatul, perfectul — procesul care a dus la rezultat — Robul *a scris*-o, domnul o *citește*) ; abaterile topice — inversiunea, dislocarea, izolarea, intercalarea. (Din *Nehotărîre : Ca fluturii, ce rabdă să-i poarte-n praf omida, / Să rabd și eu în mine, povară, două vieți ?*) ; construcțiile care reflectă destrămarea structurii logice a enunțului — anacolutul, digresiunea, elipsa. (Din *Belșug : Căci Dumnezeu, pășind apropiat, / Îi vezi lăsată umbra printre boi*) ; diferite forme de coordonare : enumerație simplă (*Grîu, popușoi, săcară, mei și roz, / Nici o sămînță n-are să se piardă — Belșug*), asindet. (Îmi *voi ucide* timpul și visurile, deci, / *Cîrpi-voi* pe-ntuneric mantaua vieții mele. / Drept mulțumire *și-voi* că cerurile reci / Vor strecura prin găuri lumina unei stele. — *Nehotărîre*), polisindet (Deschide-mi-te, suflet, prin șapte ochi de flaut, / *Și cîntecul și viața și moartea* să

le-nece. — *Nehotărîre*), apoi forme în care se îmbină coordonarea şi subordonarea în enunţuri cu o structură complexă (partea iniţială din *Testament*, de ex.), aptă să reflecteze mişcarea gîndirii şi sensibilităţii ca ansambluri.

La nivelul întregului (macrosemnului) interesează mijloacele cu funcţie arhitectonică, procedeele cè organizează conţinutul, constituie scheletul, de pildă : repetiţia (Cele două strofe din *Plumb* actualizează aceeaşi structură), antiteza (În *Testament :* frumosul şi urîtul ; în *Eu nu strivesc. . . :* contrastul dintre *lumina mea* şi *lumina altora ;* în *Gorunul :* opoziţia dialectică dintre viaţă şi moarte), paralelismul (între două lumi în *Riga Crypto şi lapona Enigel*), enumeraţia (Toate poeziile constau dintr-o înşiruire de secvenţe, fiecare cu profilul ei individual), întrebarea şi răspunsul (*Nehotărîre*).

6. Cumulînd datele, se obţine un model stilistic. *Plumb*, de ex., este alcătuit din două strofe cu aceeaşi structură prozodică (catrene, vers mediu din cinci iambi, rime îmbrăţişate) ; cuvintele *plumb, flori de plumb, stam singur, dormea(u)* şi pauzele (una după al doilea vers, două în al treilea şi una la încheierea strofei) ocupă în ambele strofe aceeaşi poziţie. Cuvintele alcătuiesc un singur cîmp semantic : *mort, funerar, veşmînt, cavou, dormea, întors, frig* (senzaţie) ; *flori, coroane, aripi* au atributul *de plumb*, care le integrează în acelaşi cîmp ; *scîrţîiau* şi *strig*, prin stridenţa lor, intensifică tensiunea ; în acest ansamblu este introdusă sintagma *stam singur*, care formează axa de simetrie a fiecărei strofe. Prin repetiţie, *plumb* devine simbol, sugerînd o realitate cenuşie şi grea ce apasă asupra conştiinţei omului, îi striveşte rezistenţa, îi anihilează existenţa, omul părînd a fi un izolat. Celelalte cuvinte, prin asociere în context, împrumută cîte ceva de la *plumb* şi-l completează : *cavou* — un spaţiu închis, *întors* — cu faţa către Hades, *aripile* — zborul imposibil. Imperfectul verbelor accentuează monotonia întregului. *Plumb* devine astfel o metaforă care consemnează dispariţia realului, prefacerea acestuia într-o stare de spirit subiectivă.

7. Într-o abordare intertextuală (la nivel şcolar) *Lacustră* de G. Bacovia ar implica :

a. Sursele locale şi paralele ale motivului ploii în literatura română şi universală (Verlaine, Rodenbach, Verhaeren) ;

b. Motivul pluvial în poezia lui Bacovia (în atenţie mai ales volumul *Plumb*) ;

c. Receptarea poeziei la prima citire şi sesizarea impresiilor ;

d. Analiza poemului pe nivele de expresie :

Fonetic : monotonie realizată prin uniformitate ritmică (iamb), prin repetiţia unor cuvinte cu rezonanţe întunecate (*-nd*), prin reluarea primei strofe, uşor modificate, în final, prin intonaţia neutră, uneori ezitantă, marcată de pauze (/, / ./ . . . /), prin simetrie prozodică ; strofele au două cîte două aceeaşi structură — cele exterioare şi cele interioare ;

Lexical : lexicul este fără strălucire ; cuvintele sînt obişnuite, numai alăturările par neaşteptate (*aud plouînd, aud materia plîngînd*) ; ele sînt distribuite în două cîmpuri semantice : unul se referă la realitatea cosmică exterioară (*plouînd, materia plîngînd, locuinţe lacustre, scînduri ude, val, podul, mal, ploaie, piloţi*) şi una interioară (*sînt singur, un gînd, tot tresărind, tot aşteptînd*) ; expresia figurată este utilizată cu zgîrcenie : *gol istoric* — metaforă, materia *plîngînd* — epitet ; sintagmele *dorm pe scînduri*

Scanned with OKEN Scanner

ude, în spate mă izbește un val, tresar prin somn, nu am tras podul de la mal sugerează spaima, lipsa de siguranță ; trecerea din real, în ireal, într-o altă realitate este realizată treptat prin notarea senzațiilor : *aud* (real), *parcă dorm* (impresie), *tresar, mă găsesc, simt* (impresia devine altă realitate) ; *singur* subliniază însingurarea, izolarea :

Morfologic : verbele la prezent și gerunziile definesc un proces situat în atemporal ; persoana I (verbe și pronume) accentuează senzația de izolare ;

Sintactic : predomină coordonarea, care creează monotonie ;

Arhitectonic : o succesiune de fapte care subliniază de fiecare dată alt plan — cel exterior, obiectiv, cel interior, abisal (al speciei : zgomotul ploii declanșează un șir de amintiri ce nu aparțin individului, ci speciei) și cel al conștiinței, al lucidității (eul liric sesizează ambele elemente — ploaia și coșmarul — și le comentează).

Toate acestea sînt puse în serviciul sugestiei : spaima existențială, izolarea, fragilitatea existenței umane.

8. Schema analizei stilistice poate fi aplicată și la texte neprevăzute în programa școlară, în cadrul cercului de literatură. Un exemplu din practica școlară îl constituie *Zodia Cumpenei* de L. Blaga.

Cumpătarea, măsura — virtute prețuită de Horațiu — își află expresia prozodică, într-un fel, în strofa safică : dactilul central al fiecăruia din primele trei versuri ale strofei, în jurul căruia gravitează cîte o dipodie trohaică, formează un ax de simetrie rezemat ca pe o talpă de versul final, un adonic. Structura strofei sugerează *auream mediocritatem*, calea de mijloc, echilibrul.

În poezia română, strofa safică poate fi întîlnită doar în două creații : *Odă (în metru antic)* de M. Eminescu, apărută în 1883, și *Zodia Cumpenei* de L. Blaga, publicată postum, în 1964. Se pare că Blaga recurge la echilibrata strofă safică, deoarece versurile logaedice (combinație între troheu și dactil) îmbină într-o unitate valențele prozodiei tradiționale cu cele ale versului liber. Măsurile sînt combinate în structuri fixe, repetabile ; aceasta creează posibilități de disciplinare a sensibilității și gîndului iar expresia dobîndește mai multă gravitate și noblețe.

Ca și la Eminescu, și la Blaga se constată în ultima etapă a activității literare preferința pentru expresia căutată, chiar sofisticată. Așa cum poezia lui Eminescu cunoaște fenomenul de „scuturare a podoabelor" (T. Vianu) sau capătă o ținută „hieratică" (G. Călinescu) și în poezia lui Blaga întîlnim tot mai des măsuri ale poeziei tradiționale (v. *Ulise*) sau arabescuri prozodice (v. *Descîntec*).

Zodie are mai multe sensuri. *Zodia*, termen astronomic, este fiecare din cele douăsprezece sectoare ale zodiacului, în care soarele se află aproximativ o lună ; de aici, prin transfer, zodie înseamnă intervalul de timp care corespunde unei anumite luni a anului și care ar poseda anumite însușiri ce influențează destinele umane, în consecință zodia poate fi înțeleasă și ca *ursită, destin*. Blaga utilizează termenul de două ori în poezia din tinerețe cu accepția populară de *ursită* : „O, de ce-am tălmăcit vremea și zodiile / altfel decît baba ce-și topește cînepa în baltă ?". După 1938 cuvîntul capătă semnificații noi : *noroc, vremuri, epocă*. El devine un simbol ce include reflexe ale epocii, exprimînd fie stări de neliniște existențială („Încă ieri, numai ieri,

Scanned with OKEN Scanner

doar ier / mă apăram cu frică / de zodia nouă ce se ridică" — *Schimbarea zodiei*), fie, mai tîrziu, starea de calm, eroul liric eşuînd pe limanul timpului (*Ulise*).

Zodia Cumpenei (sau a Balanţei) este a noua zodie a anului, luna septembrie, „tîrziul, nebunul, caldul" (*Zi de septembrie*), luna cînd căldura şi lumina sînt egale cu răcoarea şi întunericul, cînd atmosfera pare încremenită şi-n razele de soare curg funigei, cînd bogăţia roadelor aduce împăcare, fericire şi un dram de melancolie, care face parte şi ea din fericire.

O caracteristică a poeziei este montonia, ca expresie a calmului şi echilibrului, care este savant întreţinută de verbele aflate numai la prezent, precum şi de dominanta morfologică verb-substantiv, în proporţie de 1 la 2, celelalte părţi de vorbire fiind neglijabile. Monotonă este şi structura sintactică (predomină coordonarea) ; o singură dată se produce o crispare, în cea de-a patra strofă : e o frază construită prin subordonare, deoarece se formulează, după cum vom vedea, un adevăr paradoxal.

Zodia Cumpenei este o poezie a senectuţii senine. În geneza ei se reflectă amintiri din satul natal (*roze, cimitirul, dragostea*) şi impresii din anotimp, dintr-un prezent la care nu ar vrea să renunţe. Regretul, melancolia trecerii „reale" (Nu-i o ameninţare ipotetică ! — v. *Gorunul*) îi smulsese deja exclamaţii de felul : „Nimic în zare nu-i destul / Vreau totul înc-o dată" — *Încă o dată*). Acum însă poezia se conturează ca o replică la *Oda* (*în metru antic*) a lui Eminescu : echilibrul, seninătatea, chiar tristă, există în noi şi în viaţă, nu în renunţare şi în „nepăsare tristă".

Ideea de echilibru este sugerată şi de titlu, şi de selecţia lexicală, şi de ansamblul imaginilor : „*Dreaptă*, ziua *Cumpenei* ne surprinde... *Calm* se-ndrumă spre *cumpănire* totul. *Zi şi noapte* trag *înjugate* vremii, / *amîndouă* cu-nţelepciune-ncearcă / paşi *deopotrivă*. *Se măsoară, se cîntăreşte rodul* / de argilă, *visul şi umbra* verii, / şi *povara* ce-i amintirea pentru / orice făptură".

Finalul aduce însă precizarea că nu toate sînt echivalente. Paradoxal, trupul şi sufletul nu pot fi cumpănite : „Greu e numai sufletul, nu ţărîna", căci „cenuşa" poate fi „cîntărită cu vreo / cîteva roze", în timp ce sufletul, deşi „imponderabil" este povară reală.

Ascunsă de lumina zilei, zodia Cumpenei, adică constelaţia, nu poate fi decît gîndită. Gîndul înregistrează trecerea timpului şi de aici izvorăşte umbra de melancolie, care (conform însemnărilor poetului) constituie „şi o contrapondere ce face parte din fericire". Tristeţea senină este deci şi un reflex al anotimpului — toamna —, dar şi al scurgerii anilor — toamna vieţii. Acesta este însuşi motivul horaţian „Eheu fugaces, Postume, Postume, / labuntur anni...".

Dar *Zodia Cumpenei* nu mai este monologul şoptit al unui însingurat, ca în *Oda* lui Eminescu, ci destăinuire adresată celei apropiate, care-l ascultă şi-l înţelege. Lumea este concepută ca existenţă în doi ; numai atunci existenţa devine perceptibilă : „Cînd e singur fiecare / sufletele nu-s în noi. / Sufletele noastre sînt în noi / cînd sîntem doi, / altfel nu..." (*Spune-o-ncet*). Existenţa în doi este concretizată prin persoana 1 plural „*ne* surprinde" „*trăim*" şi prin vocativul „*iubito*". Seninătatea este rezultatul cunoaşterii intuitive, iar actul cunoaşterii aduce întotdeauna linişte, eliberează pe om de spaime. „Pragul cunoaşterii — spune Blaga — este un prag fer-

mecat, care transformă orice oaspete care-l calcă". Subtextul arhetipal al poeziei îl întîlnim în odele lui Horaţiu (*către Postumus*, II, 14 ; *către Licinius*, II, 10 ; *către Mecena*, II, 17), în Goethe (*Über allen Gipfeln*, în *Faust*), dar, bineînţeles, modelul cel mai apropiat este *Odă (în metru antic)* a lui Eminescu, *Zodia Cumpenei* fiindu-i replica.

BIBLIOGRAFIE

1. Friedrich, Hugo, *Structura liricii moderne*, ELU, Bucureşti, 1969
2. Plett, Heinrich F., *Ştiinţa textului şi analiza de text*, Univers, Bucureşti, 1983
3. Leahu, Emil, Parfene, Constantin, *Limba şi literatura română*, Manual pentru clasa a X-a
4. Olteanu, A. Gh., Pavnotescu, Maria, *Limba şi literatura română*, Manual pentru clasa a XI-a
5. Manolescu, Nicolae, Nicolae I., *Limba şi literatura română*, Manual pentru clasa a XII-a a XII-a.
6. „Studii şi cercetări lingvistice" : 2, XXIX, 1978 (p. 115—124, 223—226) ; 4, XXXV, 1984 (p. 283—287, 345—360) ; 1, XXXVI, 1985 (p. 34—42, 52—63, 73—81)

Liceul Pedagogic, Bacău

Scanned with OKEN Scanner

A. LAMBRIOR, AUTOR AL UNUI CURS DE POETICĂ

DE

ION NUȚĂ

Majoritatea specialiștilor care au analizat opera lui A. Lambrior s-au oprit, în cele mai dese cazuri, asupra activității sale lingvistice, subliniind meritele unei personalități proeminente, ale unui specialist care a pus la noi bazele studiului științific al limbii.

Au fost neglijate însă alte contribuții la fel de valoroase și au rămas necunoscute pînă acum unele preocupări extrem de interesante, consemnate în pagini manuscrise aflate în Biblioteca Academiei R. S. România (ms. nr. 5294). Dar, pe lîngă aceste texte, cu note și comentarii de ordin lingvistic, istoric și folcloristic (vezi cuprinsul acestui manuscris în volumul A. Lambrior, *Studii de lingvistică și folcloristică*, Iași, 1976, p. 240), recent a fost descoperită la Muzeul de Literatură din Iași o lucrare intitulată *Limba română. Poetica*, „după notele scoase din esplicațiele D-lui A. Lambrior, profesor la Liceul Național din Iași", note luate de un elev din clasa a VI-a, probabil în anul 1881, cînd A. Lambrior era profesor la acest liceu. (Cursul, inițial în posesia lui Gh. Cardaș, a fost consemnat și de Mihai Bordeianu, *Versificația românească*, Iași, 1974, p. 102—104, care semnala aici unele idei greșite ale lui A. Lambrior cu privire la ritm.)

Manuscrisul, înregistrat sub cota nr. 4129, reprezintă un caiet cu foile neliniate, cu dimensiunile de 21/17 cm, cu o margine în partea dreaptă de 2,5 cm și conține 77 de pagini numerotate de autor. Textul este scris cu cerneală mov, iar pe margine, cu aceeași cerneală, sînt făcute unele adaosuri de către posesorul caietului, dar și de altcineva (probabil, de unul din cei doi colegi care semnează pe primele două foi), în creion (două, p. 65, 66) sau cu cerneală neagră ; 3/4 din ultima pagină, un adaos tot cu cerneală neagră, este scrisă, se pare, ulterior.

Descoperim cu acest prilej și o altă pasiune a lingvistului ieșean, impusă, poate, și de obligațiile ce le avea la catedră, care ne dezvăluie același însetat de cultură și scrupulos cercetător.

Poetica, în viziunea lui A. Lambrior, are două părți esențiale : prima se ocupă de *versificație ;* cea de a doua tratează *elementul ideal al poeziei.*

La baza versificației stă *silaba*, la care trebuie urmărite trei lucruri : *calitatea* („deosebirea sunetelor din care e compusă o silabă", p. 1), *cantitatea* (timpul afectat pronunțării unei silabe) și *accentul* care cade pe una

din silabele cuvîntului, pe silaba tare. Dintre acestea, ultimele două sînt elemente fundamentale.

In versificația antică baza o constituia *cantitatea*, căreia i se subordona accentul care era „o cîntare, o notă muzicală" (p. 6).

Versificația modernă se caracterizează prin trei elemente : *rima, numărul silabelor* și *accentul versului*. Aceasta a renunțat la *cantitate* prin transformarea silabelor lungi în scurte, care s-au confundat cu accentul ce și-a pierdut treptat caracterul muzical.

Unele idei privind diferențele dintre versificația modernă și cea antică apar și în ms. nr. 5294 de la Biblioteca Academiei R. S. România, p. 243^{r}—244^{v}, într-un fragment intitulat *Versificația*, rămas, probabil, dintr-un studiu mai amplu.

Accentul în poezia latină, de exemplu, precizează A. Lambrior aici, nu era ca cel modern „care întărește o silabă întunecînd pe celelalte", ci cădea pe silaba lungă, pe care nu putea s-o scurteze, cum nu putea nici lungi o silabă scurtă. Accentul era deci „un fel de cîntec care întovărășea versul, cîntec nu așa de variat ca cel muzical" și nu avea nici o influență asupra duratei silabei.

Rima, într-o ultimă analiză, nu este „decît un fel de cezură", care nu se schimbă și se face simțită mai ales „prin omofonia sonului".

Discutînd problema *iactusului*, A. Lambrior face precizarea că acesta nu trebuie confundat cu silaba tare. El contribuie la „mișcarea armonioasă a versului", se face simțit, ca și accentul modern, prin „un razăm, o lovitură de vocale" și iese în evidență mai ales atunci cînd „lovește o silabă slabă".

Revenind la manuscrisul de la Iași, facem precizarea că unele notații se referă la caracterul savant al *versului alexandrin*, discută despre *strofă* (împărțită în opt categorii, după numărul versurilor care o formează), *refren, sonet, baladă* și *ritm*.

O importanță aparte se acordă „picioarelor ce intră în versurile românești" (p. 34), patru la număr (*trohaic, iambic, dactilic* și *anapestic*), și rolului pe care îl au silabele accentuate. După A. Lambrior aceste picioare pot fi adesea și compuse : **troheu + dublu : *împărate*** (cu silaba întîia ce poartă un accent secundar, datorită faptului că se termină în consoană) ; **iamb + dublu : *biserică*** (cu accent principal pe a doua și secundar pe a patra) ; **iamb + anapest : *cuvinteloru-ți*** ; **anapest + iamb : *apărîndu-le***. Uneori, demonstrează Lambrior, ultimul picior al unui vers poate fi „deplin" sau nu. În primul caz se numește *acatalectos*, iar în cel de al doilea, *catalectos*. Dacă piciorul ultim e numai jumătate, el se chiamă *brahicatalectos* ; dacă i se adaugă o silabă în plus la sfîrșit, devine *hipercatalectos*. Urmează, între paginile 36 și 40, pentru fiecare categorie de ritm, exemple din lirica românească.

În concepția lui A. Lambrior, *versurile albe* nu sînt niște simple înșiruiri de cuvinte, ci ele, chiar dacă sînt lipsite de rimă, „îndeplinesc toate condițiile de versificare" (p. 40), în primul rînd *numărul silabelor*, idee care va fi dezbătută pe larg în studii apărute după 1900. Tot aici sînt încadrate și versuri cum ar fi cele folosite de S. Bodnărescu în dramele *Lăpușneanu* și *Rienzi*, care sînt „măsurate după metrul antic" (p. 40). Aceste succinte considerații sînt exemplificate de A. Lambrior cu o traducere a lui B. P. Hasdeu din *Tristele* lui Ovidiu.

Scanned with OKEN Scanner

Ultima parte a capitolului discută despre *licența poetică*. A. Lambrior se declară împotriva poeților care își asumă dreptul „să calce legile gramaticale ale limbei" (p. 44) și aduc ca argument faptul că astfel de exemple se întîlnesc și la poeții antici sau chiar la clasicii francezi. Dar acestea, demonstrează A. Lambrior pe baza unor exemple, sînt simple forme dialectale, locale sau populare în acea perioadă, pe care poeții le-au folosit „pentru nevoile metrului" (p. 44). De aceea, așa-zisele *licențe* sînt admise numai în situațiile în care ele sînt explicabile din diverse puncte de vedere și nu reprezintă simple născociri individuale. Schimbarea formei unui cuvînt nu poate fi determinată de simple necesități impuse de rima sau numărul de silabe ale unui vers. Un cuvînt altfel pronunțat decît în limba comună poate apărea în poezie numai dacă este o formă dialectală a acestuia. Astfel, la noi, *eliziunea* care e normală și reprezintă o caracteristică a graiului muntean, poate să apară în exemple ca *d-o*, *p-o* (pentru *de-o*, *pe-o*), pentru că în forma munteneașcă *dă*, *pă* (pentru *de*, *pe*) *ă* se elide înainte de *o*. La fel lungirea unui cuvînt cu o silabă (*privighiitoare*, *auziia*), care este tipică graiurilor bucovinene.

Partea a doua analizează probleme legate de *elementul ideal al poeziei*. O primă observație se referă la faptul că materialul lexical utilizat în poezie diferă, dintr-un anumit punct de vedere, de cel obișnuit, al prozei, și aceasta pentru că poetul „ne vorbește închipuirei noastre prin imagini" care creează o „plăcere estetică" (p. 46). Acest lucru poeții, dar și unii prozatori, îl realizează, după A. Lambrior, cu ajutorul unor mijloace speciale care au rolul de „a trezi în imaginația cititorului icoana reală a obiectelor de cari vorbim" (p. 46).

Cel mai important mijloc ar fi acela care constă în alegerea și folosirea în opera literară, cu precădere în poezie, a *cuvîntului semnificativ*. Aceasta presupune înlăturarea neologismelor abstracte, măcar pentru o perioadă de timp, pînă ar pătrunde în vorbirea curentă. Este, de fapt, ideea pe care A. Lambrior a dezbătut-o amănunțit într-un articol publicat în 1874 (*Literatura poporană*, în „Convorbiri literare", VIII, 1874, nr. 2, p. 66—83), în care afirmă că neologismele reduc valoarea limbii poetice, nu pot fi utilizate în poezie și nu sînt capabile să suplinească sersurile unor termeni sau sintagme populare. Numai că exemplele alese aici de Lambrior nu sînt dintre cele care ar susține îndeajuns ideile enunțate (vezi p. 47).

Limba poetică se realizează nu numai prin arta de a alege cuvîntul și expresia cea mai potrivită, ci și prin utilizarea *epitetului*, care are menirea de sensibilizare a termenului uzat, poate „să trezească în mintea noastră un fel de silință sau năzuință de a închipui lucrurile" (p. 47) și este „unul din mijloacele de a obține imagini chiar din vorbele cari devin abstracte" (p. 49).

Alături de epitet, *comparațiunea* joacă un rol de bază în formarea limbajului poetic, prin plasticitatea ei, prin nota maiestoasă pe care o imprimă lucrurilor (exemple semnificative sînt date din creația lui V. Alecsandri și D. Bolintineanu) sau, uneori, ca în cazul poeziei *Lac-oglindă* de Veronica Micle, prin crearea unui farmec ce se degajă din întreaga operă.

Același rol îl au și *personificările*, *sinecdoca*, *inversiunile*, precum și folosirea *augmentativelor* și *diminutivelor*. Ultimele, întîlnite mai ales în poezia populară (sînt date exemple din *Miorița*), dar și în poezia cultă, pe care Lambrior nu o citează, nu înseamnă doar „micimea lucrului", ci, crede autorul, și „dragostea poetului pentru acel lucru, un fel de diezmerdare" (p.

Scanned with OKEN Scanner

51). Deci, folosirea acestora ar reprezenta un fapt pozitiv, o calitate a poeziei și nu o insuficiență așa cum apreciem astăzi acest fapt.

O secțiune aparte analizează *diviziunea poeziei.*

Poezia lirică, ajunsă în cele din urmă „să exprime orice sentiment care-l încearcă poetul însuși" (p. 54), ar cuprinde : *imnurile, odele, „poeziile amoroasă", de laudă*, „de *învingere* sau *expansiunea* a oricărui dor", *de pietate, de bucurie, de întristare.* Calitățile esențiale ale acestor poezii ar fi : *scurtimea* („fiindcă nici sentimentele pasionate nu sînt lungi", p. 54), *prezentarea gradată* a stărilor afective („fiecare strofă să fie un pas mai departe în dezvăluirea sentimentului", p. 54) și *„culminația"* finală.

Poezia epică trebuie să prezinte mai cu seamă faptele eroilor, ale acelora „care s-au sacrificat și se sacrifică luptînd pentru realizarea unei idei de un profit general pentru omenire, în orice fel" (p. 55). La antici, reprezentativă era *epopeea*, care, după Lambrior, trebuie să aibă un subiect unic, să nu fie o simplă înșiruire de evenimente istorice, iar subiectul poate fi *istoric* și *legendar*, poetul avînd libertatea de a introduce unele lucruri „din propria lui închipuire" (p. 55). Spre exemplificare este analizată, în detaliu chiar, *Iliada*, considerată a fi un exemplu perfect al genului. În cadrul epopeei, două pagini sînt consacrate *poemului epic*, unde se fac considerații generale despre *Dumbrava Roșie* de Vasile Alecsandri și *Eteria* de Beldiman.

„Al doilea gen", cum precizează A. Lambrior, este *balada.* Specie literară cu subiect străvechi, „ca și mitologia grecilor" (p. 61), baladele au fost într-o continuă transformare, mai ales în ceea ce privește mijloacele de expresie, astfel încît materialul lingvistic nu este specific epocii în care au fost create, „ci limba lor s-a întinerit în fiecare veac" (p. 61) și reprezintă realitatea din momentul în care au fost culese. Referitor la originea acestora, A. Lambrior crede că „baladele epice s-au compus de boieri, cari fără îndoială a fost clasa cea mai cultă a societății noastre și mai potrivită pentru a face poeme lungi decît țăranii, sau mai bine o clasă de cîntăreți analoagă cu aceia a trubadurilor și a truverilor din apus" (p. 62). Aceștia din urmă, numiți în unele cronici și *zicători* (de la *a zice ;* cu sensul „a cînta"), au compus baladele, care au fost cîntate apoi de *țigani* la mesele boierești și prin aceștia au pătruns „în clasa de jos a poporului care le-a păstrat pînă azi" (p. 62). Toate acestea, crede Lambrior, presupun o „epocă de cultură literară a poeziei, care epocă a trebuit să corespundă cu epocele eroice ale românilor, adecă cu timpurile veacului de mijloc" (p. 62).

Fabula, care conform unei împărțiri inițiale în genuri trebuia tratată la genul didactic, urmează baladei, fără a se preciza dacă ea face parte, așa cum s-a stabilit ulterior și cum e acceptată astăzi, din genul epic. Este apropiată mai mult de *poezia dramatică*, și A. Lambrior crede că „se poate socoti ca o mică dramă povestită, dar nu reprezentată și pusă în acțiune ; căci aceasta ar fi poezia dramatică" (p. 63). Analiza sumară a unor fabule mai vechi sau mai noi scoate în evidență, de exemplu, „frumusețea și simplitatea limbei" creațiilor lui A. Donici (p. 64), caracterul politic al fabulei lui Țichindeal, care „personifica oameni de care cineva nu se putea atinge în vremea aceea" (p. 65) etc. Lambrior precizează faptul că valoarea fabulei ar ieși și mai mult în evidență dacă aceasta nu ar avea la sfîrșitul ei *morala* și explicațiile date de autor, acest lucru rămînînd să fie făcut de cititorul care și-ar satisface în acest fel „plăcerea estetică" (p. 64).

Scanned with OKEN Scanner

Poezia dramatică, după A. Lambrior, trebuie să respecte cu strictețe cele trei unități indispensabile acestei creații : a *timpului*, a *locului* și a *acțiunii*, dintre care ultima este cea mai importantă. Respectate riguros în teatrul antic, aceste principii au fost încălcate mai ales în teatrul modern, în care toți autorii au imitat pe Shakespeare, considerat cel mai mare poet dramatic, creatorul școlii romantice. Valoarea unei piese de teatru este dată, după A. Lambrior, nu numai de autor, ci și de interpretul rolului. În acest sens, relația *autor-actor* creează „iluzia dramatică deplină" (p. 67). Capitolul dedicat acestei probleme cuprinde și unele considerații generale referitoare la istoria teatrului antic și modern, deosebirile care există între acestea, rolul dramaturgiei „de a produce o plăcere estetică" cititorului. Dintre creațiile românești sînt amintite ce'e ale lui Matei Millo, Vasile Alecsandri și *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale.

Ultima parte a acestui curs cuprinde *Schițarea istorică a poeților literari cunoscuți*, în care sînt consemnate sumare considerații privind *arta poetică*. Astfel, Miron Costin a compus cîteva versuri „cu un ritm nu tocmai regulat" (p. 71), care prin numărul mare de silabe se deosebesc de cele populare și sînt scrise în „limba Țării Moldovei, limbă care e arhaică către arta de azi" (71) ; Dosoftei a întrebuințat, mai ales în traduceri, pe lîngă formele existente, „și forme arhaice" (p. 72), de proveniență bisericească, ca : *șezum, plînsem, stinsem, dereaptă, pomeane, hriburi* etc. ; A. Beldiman a tradus „într-o limbă curat românească" (p. 76) ; Gh. Asachi are unele „idei practice poetice" (p. 76) ; satira *Istoria ce au scos domnilor și boierilor*, de Ienache Cogălniceanu, prin limba folosită (numai foarte puține cuvinte sînt de origine greacă și turcă) demonstrează că „pretinsa corupție grozavă a limbei în timpul fanarioților e falșă și trebuie socotită numai în o clasă a societății și care are loc mai cu samă la începutul veacului al XVII-lea" (p. 74).

Alte date, de mai mică importanță, se referă la Ioan Pralea, Enache Văcărescu, Ioan Văcărescu, Anton Pann, A. Donici și C. Conachi.

În elaborarea acestui curs A. Lambrior a plecat de la tratatele clasice de poetică, din care a eliminat, în bună parte, destule schematisme și s-a inspirat din scrierile românești de pînă la el (din T. Cipariu, mai ales).

A reușit totuși să ne lase o încercare meritorie, în multe puncte originală, *un tratat elementar cu caracter normativ și didactic*, în genul celor apărute la sfîrșitul secolului al XIX-lea. El a insistat asupra componenței formale a versului, a pus problema unor forme ritmice complexe, a apreciat valoarea expresivă a versului românesc, varietatea tipurilor metrice, structura și importanța rimei, muzicalitatea versului.

De remarcat că ideile expuse în această *poetică* sînt susținute de nenumărate exemple din lirica greacă, latină și romanică, dar, în primul rînd, din poeții români (Alecsandri, Bolintineanu, Hașdeu, Gr. Alexandrescu ș.a.) și din poezia populară. Inexplicabil rămîne însă un lucru : în întreg cursul nu este citat nici un vers din Eminescu. Și Lambrior era unul din marii prieteni și admiratori ai poetului !

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ „GH. ASACHI" IAȘI

Universitatea „Al. I. Cuza" — Iași
Centrul de Lingvistică, Istorie Literară și Folclor

Scanned with OKEN Scanner

Coli tipo 20

Tiparul executat sub cd. 193
la Întreprinderea Poligrafică Iaşi
Str. 7 Noiembrie nr. 49

Scanned with OKEN Scanner